RENACIMIENTO

Antonio Urquízar Herrera
Alicia Cámara Muñoz

Editorial Universitaria
Ramón Areces

UNED

CREATIVE COMMONS

Los epígrafes de este libro referenciados con ACM han sido redactados por Alicia Cámara Muñoz y con AUH por Antonio Urquízar Herrera.

© EDITORIAL CENTRO DE ESTUDIOS RAMÓN ARECES, S.A.
Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid
Teléfono: 915.398.659
Fax: 914.681.952
Correo: cerasa@cerasa.es
Web: www.cerasa.es

ISBN-13: 978-84-9961-267-6
Depósito legal: M-25642-2017

Impreso por: LAVEL, S.A.
Humanes (Madrid)

Impreso en España/ *Printed in Spain*

ÍNDICE

TEMA 1. CUESTIONES TEÓRICAS 13

Renacimiento. El origen del término y su definición clásica 14
Modelos de Renacimiento y vías de expansión 17
(Re)escribiendo el Renacimiento 22
El ciclo humanista 26

TEMA 2. RECUPERACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD 31

Redescubrir a Vitruvio y excavar la antigüedad 31
La imagen ilusionista y la reformulación de la teoría clásica sobre el simulacro 37
Al romano y a lo moderno en la arquitectura española 44
Estudios de caso:
- Brunelleschi 49
- Alberti 53
- Órdenes 56
- Bramante 62
- San Pietro in Montorio 65
- La interpretación de la antigüedad en el baptisterio de Florencia 69
- Donatello 74
- Andrea Mantegna 80
- La Casa de Pilatos en Sevilla 82
- La escultura de Carlos V dominando al Furor 84
- La mitología en el arte de corte 86

TEMA 3. MAGNIFICENCIA 93

Modelo clásico y políticas de persuasión 93
Los espacios de la magnificencia 97
El palacio en Italia 104
Las villas 111
Estudios de caso:
El arte en el contexto suntuario 119
Las *magníficas* casas de los banqueros florentinos 123
Los *Studioli* 127
La cámara de los esposos 131
Los Reyes Católicos 133
Palacio Te 136
La política artística del Imperio 140
La escuela de Fontainebleau 143
Casas y alcázares del rey en España 147
Los tapices 153

TEMA 4. CIENCIA Y ARTE 159

La ventana albertiana y la construcción del espacio pictórico mediante la perspectiva 159
Matemáticas y geometría en las cortes europeas 165
Imágenes para conocer el mundo 170
Estudios de caso:
La aplicación de la perspectiva en la pintura florentina 174
Leonardo: pintura y ciencia 185
Los ingenieros 193
La imagen de la guerra 198

TEMA 5. TRADICIONES VERNÁCULAS, INTERCAMBIOS Y EXPANSIÓN DEL MODELO ITALIANO 205

El viaje 205
La pintura flamenca 209
Los virreinatos americanos de la monarquía hispánica 217

Estudios de caso:
Durero 222
La imprenta y la difusión del Renacimiento 232
Flandes e Italia en España a comienzos del siglo XVI: Pedro Berruguete 236
Los sepulcros italianos en España 240
El patronazgo de los Mendoza 243
Carlos V en la Alhambra 248
Úbeda y Francisco de los Cobos 252
El *manuelino* 258
Serlio 262
Vignola 267
Palladio 271
Castillos de Francisco I en Francia 275
La adaptación devocional de la escultura italiana en España 279
El Greco 282

TEMA 6. RELIGIÓN 293

La liturgia y el espacio religioso antes y después de Trento 293
El soporte visual de la liturgia y la devoción 298
Reforma protestante e imágenes 303
El concilio de Trento y las imágenes 305
Estudios de caso:
Fra Angelico 310
La basílica de San Pedro del Vaticano 311
Il Gesù y la arquitectura de los jesuitas 317
La iconografía del *Juicio Final* de la Capilla Sixtina 320
El monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial 323
El concepto de decoro y la precisión de los contenidos después de Trento 329

TEMA 7. CIUDAD 333

La experiencia de las nuevas ciudades 333

Ciudad y obra pública 337
La plaza 344
Estudios de caso:
Las capitales de los virreinatos americanos: Lima y México.. 347
Roma 351
Sevilla 355
Toledo 359
Nápoles 362
Palermo 365

TEMA 8. IMAGEN 371

Simulacro y memoria en el Renacimiento 371
Pintura y narración 376
Reglas de dibujo, composición, y colorido: juicio y gracia 379
Estudios de caso:
El Bosco 389
El paisaje y las representaciones de vida cotidiana en el mundo flamenco 392
Sandro Botticelli 395
Rafael y sus discípulos en las *Stanze* del Vaticano 399
Pintura de manchas 403
La decoración del monasterio de El Escorial 405
El retrato pictórico en las cortes europeas del siglo XVI 409

TEMA 9. LA NOCIÓN DE CLASICISMO Y SU RUPTURA 419

Clasicismo y Manierismo 419
Miguel Ángel y Rafael antes del *Sacco* de Roma 423
La pintura veneciana 435
Estudios de caso:
Miguel Ángel arquitecto 448
La ruptura de la norma en la Capilla Sixtina 452
La expresividad formal y emocional de las figuras de Miguel Ángel 455

La *terza maniera* en las artes visuales de las cortes italianas.. 458
La romanización de las artes visuales en España 467

TEMA 10. PRODUCCIÓN, ENCARGO Y CONSUMO 477

El arquitecto del Renacimiento 477
Sistemas de encargo y producción en las artes visuales del Renacimiento 480
El modelo vasariano de genio artístico 483
Estudios de caso:
La demanda de las artes visuales en el contexto de la cultura material 489
Los talleres florentinos del siglo XV 493
Viviendas urbanas en Francia 496
Philibert de l'Orme 499
Rodrigo Gil de Hontañón 502
Leone Leoni, el ascenso social de un escultor de corte 506
Los hospitales 507

BIBLIOGRAFÍA 513

Tema 1

CUESTIONES TEÓRICAS

La idea de arte no es una categoría universal y por encima del tiempo. Por ello tanto esta noción como el propio relato de la historia del arte han sufrido una importante revisión en los últimos años. Incluso se cuestiona, con bastantes argumentos, su eficacia como herramienta intelectual adecuada para el mundo contemporáneo. Sin embargo, el discurso sobre el nacimiento y el desarrollo de las bellas artes ha tenido un impacto histórico y aún hoy tiene un peso cultural que hace conveniente su análisis en unos estudios de iniciación a la materia. Los siglos de historia del relato le otorgan validez. Su propia presencia ha construido el modo particular de relación con la arquitectura, la pintura y la escultura del pasado que mantiene la mayor parte de la sociedad contemporánea en nuestro contexto cultural. Por un lado, hay que reconocer que las bases teóricas que han alimentado esta mirada estética de nuestro mundo se han desarrollado a partir de la teoría artística que se formuló en el Renacimiento como pensamiento de vanguardia. Por otro lado, el traslado al museo de los objetos artísticos del Renacimiento ha motivado que tal mirada estética se convierta en su modo habitual de lectura. Estos objetos han sido emplazados para ser vistos desde la historia del arte, con sus sistemas de clasificación y sus acercamientos historicistas, estéticos e iconográficos. La producción de imágenes y arquitectura en los siglos XV y XVI, la teorización coetánea sobre ellas, su categorización como obras de arte, y la construcción intelectual de la historia del arte del Renacimiento han sido episodios fundamentales en la formación de la conciencia moderna occidental. Estos procesos explican aún muchos comportamientos de nuestro mundo actual. Por todo ello se hace necesario conocer las premisas de este filtro cultural. Sin embargo, la familiarización con los fundamentos de este relato sobre el arte en el Renacimiento no debe obviar ni la revisión que del mismo se ha efectuado en los últimos años, ni los nuevos modos de interpretación de los objetos artísticos que está formulando el pensamiento contemporáneo. Más todavía cuando parte de esta reinterpretación se enraíza precisamente en modos de experiencia de la obra de

arte que también fueron característicos del Renacimiento, así como en modos historiográficos que arrancaron en el estudio de este periodo, como el trabajo de Aby Warburg. (AUH)

Renacimiento. El origen del término y su definición clásica

El término Renacimiento tiene una larga trayectoria en la historia de la cultura. Dentro del campo de la historia del arte, ha sido una de las herramientas clásicas de conceptualización estilística y cronológica de la disciplina, y es ampliamente usado y comúnmente aceptado como herramienta de trabajo. Además, aunque hoy el Renacimiento está dejando de estar en el centro de las preocupaciones de gran parte de los historiadores del arte, hace tiempo que desbordó el espacio de los vocablos técnicos para convertirse en un lugar común de amplia difusión. A comienzos del siglo XXI, Renacimiento es Leonardo da Vinci y *La Gioconda*, Miguel Ángel y la Sixtina, pero también es mercadotecnia identitaria y *merchandising* cultural en la era de los museos como espacios de ocio de masas. La apropiación llega al extremo de que *Renaissance* sea también una cadena internacional de hoteles de lujo caracterizados por su "*unique character and history*".

Como cualquier concepto exitoso, la palabra Renacimiento ha configurado una tradición que actúa de forma decidida sobre la audiencia que se enfrenta a las obras de arte que han sido etiquetadas con ella; y esto crea unas expectativas distintas de las que tuvieron los receptores originarios. Las opiniones previas de los espectadores actuales pueden generar malentendidos en la comprensión de los fenómenos históricos y artísticos, provocando la insistencia en tópicos historiográficos que no siempre se ajustan a la realidad de los hechos a estudiar. Además, y como ocurre con todos los términos del tesauro historiográfico, frecuentemente resulta complicado poner en relación determinadas manifestaciones artísticas que, en teoría, deberían entrar bajo su manto por cronología, espacio, y hasta por rasgos formales. Su misma antigüedad, la aparición de otros conceptos relacionados como Manierismo, y el uso que se hace de ellos en otras parcelas de la historia general, la literatura e incluso la sociología hace necesaria una clarificación.

Tradicionalmente se ha señalado el nacimiento del término Renacimiento en Francia durante siglo XIX. Allí apareció fijado literariamente por primera vez en 1829, de la mano de Honoré de Balzac, quien lo colocó en labios de uno de los personajes de *Le Bal de Sceau*, caracterizando ya entonces a la pintura flamenca e italiana posterior a la Edad Media. En este país recibió también su consagración científica en 1855, cuando el historiador Jules Michelet empezó a utilizarlo como herramienta de análisis histórico al dedicar el capítulo VII de su monumental historia de Francia a "*La Renaissance*". Como dijo Erwin

Panofsky, con ello "el significado de este vocablo pasó de lo limitado pero inconcreto (renovación de algo en cualquier momento dado) a lo concreto pero global (renovación de todo en el periodo particular al que se consideraba introductor de la Edad Moderna)".

A partir de ese momento, cuando se escribe Renacimiento, ya se sabe que nos estamos refiriendo al periodo histórico que sucedió a la Edad Media occidental, caracterizado ante todo por la recuperación de los valores clásicos del mundo grecolatino (fig. 1.1). Así lo entendieron Hippolyte Taine, John Ruskin, John A. Symonds, Walter H. Pater, y sobre todo Jacob Burckhardt. Su *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) universalizó el concepto y dotó los contenidos específicos que cristalizaron en un clásico historiográfico. Burckhardt pretendió realizar una historia cultural que englobara el arte dentro de un conjunto de manifestaciones históricas de diverso signo. Su comprensión del fenómeno italiano postulaba la existencia de unos cambios culturales profundos en el tránsito de la Edad Media a la Moderna, que, según él, dieron pie a una sociedad nueva, que a su vez tenía que producir un arte nuevo.

Figura 1.1. Jan Gossaert, Mabuse, *Dibujos de antigüedades*. *ca.*1508-1509, Leiden, Rijksuniversiteit.

Burckhardt definió la cultura del Renacimiento a partir de seis líneas explicativas: el nacimiento del estado, el desarrollo del individuo, el resurgir de la antigüedad clásica, el descubrimiento del mundo y del hombre, la sociedad y las fiestas, y la religión y la moral. Su esquema se fundamentaba en dos elementos básicos: la ruptura con la Edad Media, y la confluencia de las transformaciones sociales, económicas, políticas, religiosas, y culturales. De esta forma lo primero, la creación de una nueva civilización, no se entiende sin lo segundo, la coordinación de todas estas transformaciones (fig. 1.2). Desde el punto de vista estricto de la historia del arte, la interpretación que se hizo del Renacimiento partía igualmente de estos supuestos. Para Burckhardt, el arte era uno de los principales indicadores del cambio, hasta el punto que gran parte del esquema que desarrolló se debía a la imagen del periodo que había creado un pintor del siglo XVI, Giorgio Vasari, en la antología que escribió de biografías de artistas italianos coetáneos. El arte moderno nacía igualmente en oposición a las prácticas anteriores. Suponía el desarrollo del individuo y el reencuentro del hombre consigo mismo y con el mundo circundante, así como un revivir de la antigüedad clásica, en la que se tenía un modelo para estos valores (fig. 1.3).

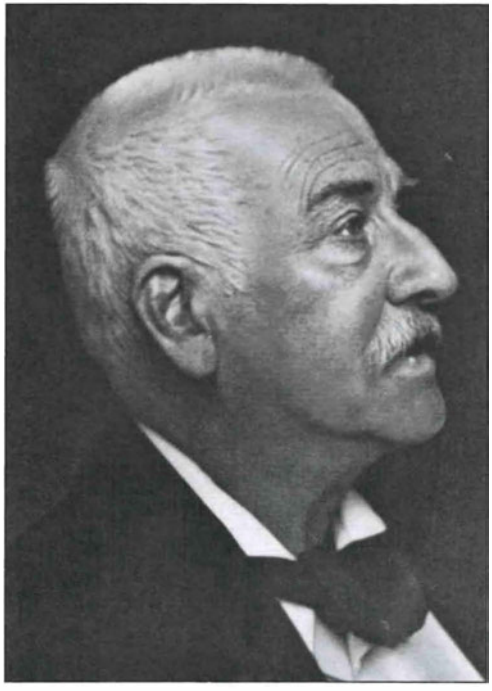


Figura 1.2. Retrato de Jacob Burckhardt.

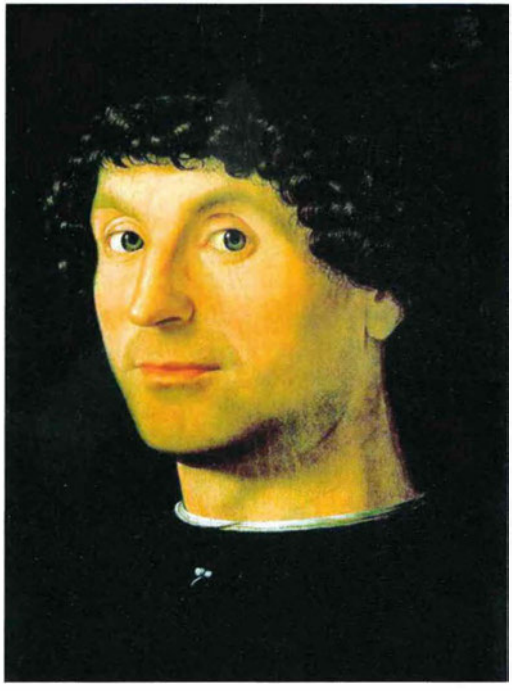


Figura 1.3. Antonello de Messina, *Retrato de un hombre*. 1475-1476. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Desde los estudios de Walter H. Pater a los de Bernard Berenson, el Renacimiento es el momento de los grandes artistas que rompen con el pasado para formular un arte nuevo basado en las referencias al mundo clásico, a la naturaleza y al hombre. Según este mito aparecían individuos creadores que se dedicaban a la pintura, la escultura, la arquitectura y la poesía desplegando su genio guiados por la razón y la búsqueda de la belleza. Para Burckhardt, Jacopo y Francesco Sforza convirtieron al *condottiero* en fundador de estados. Y para Pater, Sandro Botticelli transformó de la misma manera el legado de Giotto en una pintura de temas y sentimientos nuevos:

> *"Dejando la simple religión que había ocupado a los seguidores de Giotto por un siglo, y el simple naturalismo que había crecido de ella, una cosa sólo de pájaros y flores, él buscó la inspiración en lo que para él eran obras del mundo moderno, los escritos de Dante y Boccaccio, y en sus nuevas lecturas de las historias clásicas: o, si él pintaba hechos religiosos, lo hacía con una corriente subterránea de sentimiento original, que te toca como el asunto real de la pintura a través del velo de su tema aparente".*

Sobre estos contenidos ideológicos, el primer desarrollo de la historia del arte como disciplina eminentemente formalista sumó una serie de determinantes estéticos. En el esquema de Heinrich Wölfflin, y de forma simplificada, el Renacimiento se identificó con unos valores convencionales marcados por la simetría, el equilibrio y la claridad compositiva y expositiva. También se relacionó con la idealización de las formas y la búsqueda de belleza como dos fundamentos básicos de la estética del Renacimiento. A lo largo de los capítulos siguientes iremos viendo cómo estos supuestos deben ser considerados convenciones historiográficas que definen tendencias que no siempre se ajustan a la variedad y complejidad del arte desarrollado en los siglos XV y XVI. (AUH)

Modelos de Renacimiento y vías de expansión

Durante casi todo el siglo XIX y comienzos del siglo XX, el concepto clásico de Renacimiento formulado por Burckhardt fue asumido sin cuestionar apenas las bases de su explicación. Si acaso, se proponían modificaciones de aspectos parciales, o se retomaba la idea desde posiciones ideológicas diversas. Por ejemplo, la interpretación marxista del Renacimiento continuaba naturalmente las ideas burckhardtianas de cesura con el mundo medieval y confluencia de cambios diversos en el nacimiento de una nueva sociedad.

Las primeras críticas a Burckhardt partieron de los estudios culturales e iconográficos de la escuela de Aby Warburg, y de los trabajos de algunos medievalistas como Johan Huizinga. Hoy se piensa por ejemplo en la existencia de una mayor continuidad entre la Edad Media y el Renacimiento. Como

señaló hace tiempo Erwin Panofsky, ya existieron varios renacimientos en el Medievo, y al tiempo los hombres del Renacimiento fueron todavía bastante medievales. Aunque entonces se tenía cierta conciencia de estar alumbrando un mundo completamente diferente del anterior, las divergencias no fueron tan marcadas como pretendía Vasari, y por ejemplo el arte religioso, que era mayoritario, continuó funciones y modelos que habían sido establecidos en la Edad Media. Otras correcciones han cuestionado seriamente los presupuestos teóricos de Burckhardt. Por ejemplo, se ha discutido su énfasis en el culto a la individualidad. Hoy se tiende a pensar que las identidades sociales en el Renacimiento (y en la Edad Moderna en general) mantenían una experiencia fuertemente colectiva. La pertenencia al estamento o la familia eran referencias muy potentes.

Con todo, la mayoría de estudiosos que han abordado el Renacimiento en la segunda mitad del siglo XX, desde André Chastel al más reciente Peter Burke, han concluido que puede aceptarse el concepto de Renacimiento acuñado por Burckhardt si se le corrigen los matices antes expuestos. Los distintos paradigmas sobre los que se ha construido la historiografía del arte, desde el formalismo a la iconografía, la historia contextual, la teoría de la recepción o la mayor parte de las re-escrituras de la nueva historia del arte y los estudios visuales, han partido de una idea básica de Renacimiento como proceso cultural y social.

Esta comprensión del Renacimiento como un fenómeno global que va más allá de las simples formas de una columna o una pintura es un concepto de importancia trascendental para la historia del arte de periodo. Entre otras cosas, quiere decir que no se puede estudiar el Renacimiento desde un punto de vista exclusivamente formal. Explicar el gusto o los modos renacentistas es probablemente más adecuado que hablar simplemente de estilo. Tampoco es válido hacer una simple yuxtaposición entre el discurso histórico y el estético. Al contrario, ambos deben imbricarse en un análisis que explique las formas como vehículo de contenidos culturales y sociales que eran construidos de forma conjunta por los artistas, sus patronos y el público de las obras.

Una de las consecuencias que se derivan de esta noción compleja de obra de arte en relación con distintos agentes es la necesidad de atender a los desplazamientos de estas variables en la difusión espacial del Renacimiento. El concepto clásico de Renacimiento se acuñó pensando en la situación de Italia en el siglo XV. Hoy sabemos que ni siquiera en esa península la situación era homogénea (Campbell y Milner, 2004). Cabe preguntarse hasta qué punto la idea de Renacimiento es válida para otros espacios y otros momentos. Además de la existencia de la alternativa del norte de Europa, que era un foco económico, cultural y artístico de una potencia comparable, se ha hablado con frecuencia de los modelos nacionales y de las distintas formas de recepción del Renacimiento según su nivel de contacto con Italia y los intereses y las tradiciones presentes en cada país.

La revisión del *topos* historiográfico tradicional del difusionismo ha sido fundamental. Según este arquetipo, el Renacimiento nació en Italia, y desde allí se difundió por el resto de Europa. La expansión comenzó a producirse a finales del siglo XV, pero no alcanzó importancia hasta entrado el siglo XVI. El espacio intelectual transnacional que formaban los humanistas favoreció la dispersión de las nuevas ideas. El sistema de valores culturales y artísticos que se había fijado en Italia se hizo interesante para las élites sociales de los demás países. Se viajaba a Italia y se retornaba con libros y obras de arte. En ocasiones el viaje de vuelta se hacía incluso con humanistas y artistas. Según este modelo de explicación, el retorno de los avanzados (las "águilas" del Renacimiento de las que hablaba el pintor y teórico del siglo XVI Francisco de Holanda) suponía el triunfo de los usos italianos y la integración gradual de las escuelas periféricas europeas en la marea renacentista. El autorretrato del pintor flamenco Maarten van Heemskerck (1498-1574) con el Coliseo al fondo es una buena evidencia del valor legitimador que la antigua Roma tenía para el humanismo y las artes visuales en toda Europa (fig. 1.4).

Figura 1.4. Maarten van Heemskerck, *Autorretrato con el coliseo al fondo*. 1553. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Sin embargo, el fenómeno no se desarrolló de una forma tan sencilla. Muchos de los nuevos valores culturales y artísticos de la Italia de los siglos XV y XVI eran elementos extraños a las tradiciones locales del resto de los países. Su asimilación por parte del resto de los europeos, además de ser minoritaria y gradual, fue incompleta y necesitó de adaptaciones. Peter Burke ha definido muy bien este proceso: "la Italia que los no italianos imitaban era hasta cierto punto una creación suya, hecha a la medida de sus necesidades y deseos, como lo era la Antigüedad que tanto ellos como los italianos aspiraban a imitar". Los libros se traducían, los diseños se ejecutaban por artistas locales, y en ambos casos las fuentes se seleccionaban según los intereses de cada uno y la disposición de las mismas (fig. 1.5). Las transformaciones podían deberse a circunstancias casuales como la falta de un determinado tipo de piedra, o podían ser perfectamente intencionales, como ocurrió con el énfasis en la cristianización del humanismo que se experimentó en España.

Figura 1.5. Gaspar Becerra, *Copia parcial del Juicio Final de Miguel Ángel. ca.*1550. Madrid, Museo del Prado.

Hay que recordar además que Europa tuvo otros referentes: los Países Bajos y Alemania. La corte borgoñona del siglo XV fue un modelo cultural,

artístico y suntuario con impacto en todo el continente, Italia incluida (Belozerskaya, 2002). Más tarde, Erasmo, Roger Van der Weyden o Alberto Durero fueron objeto de atención por parte de los humanistas y los artistas de todos los países de Europa. El llamado "Renacimiento del norte" suponía la afirmación de tradiciones extraitalianas y una relectura original del enlace con el mundo clásico y con lo que sucedía en Italia (Wood, 2008). En España, Francia, Inglaterra o Portugal a menudo se miró más hacia Flandes que hacia el Mediterráneo. Nunca se dejaron de considerar y entremezclar los dos referentes, y los mismos italianos tomaron a su vez muchos elementos procedentes del norte. La importación se realizaba desde condiciones sociales y culturales que recibían y adaptaban de manera fragmentaria y desvirtuada las ideas y las formas que hoy llamamos renacentistas. El proceso fue explicado por Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg desde el esquema centro-periferia en referencia a los distintos núcleos del Renacimiento italiano, pero puede ser aplicado a toda Europa (fig. 1.6). Esta caracterización podría ser válida siempre que se tenga en cuenta que la recepción periférica implicaba una reelaboración propia de los contenidos, y que las periferias irradiaban modelos igualmente. Además de las interacciones con Italia, en los últimos años la bibliografía ha destacado los contactos del arte europeo con Oriente, y de manera particular con el mundo

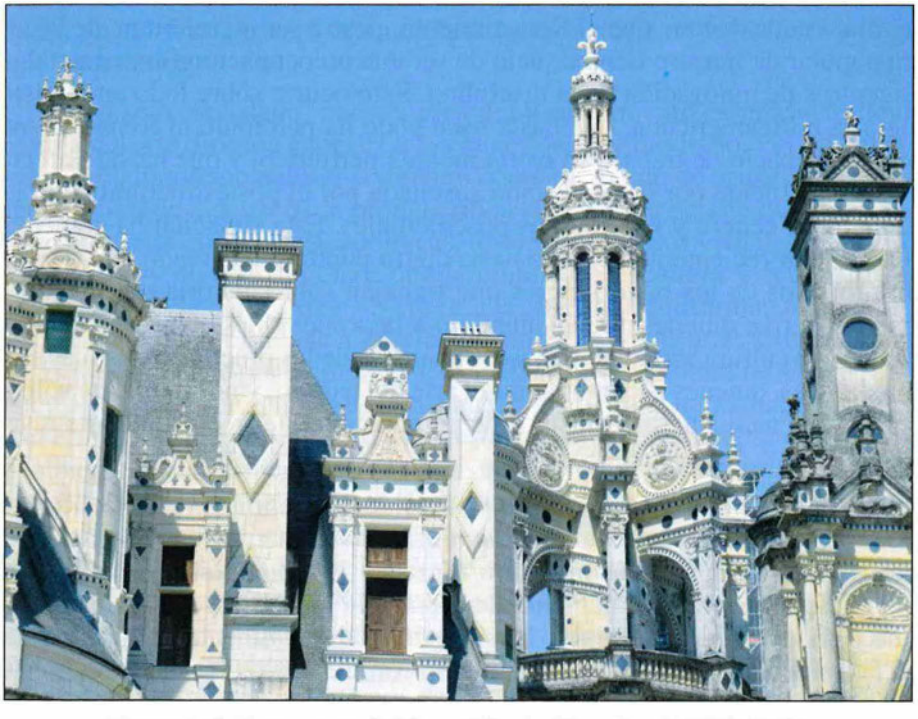


Figura 1.6. *Vista parcial del castillo de Chambord.* 1519-1547.

musulmán. Se ha hablado así de un "Renacimiento híbrido" (Burke, 2016) que tendría uno de sus exponentes más interesantes en la combinación de formas islámicas e italianas en la Península Ibérica. (AUH)

(Re)escribiendo el Renacimiento

El Renacimiento estuvo en el centro de la historiografía artística desde la publicación de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* de Giorgio Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550 y 1568) hasta mediados del siglo XX. Durante todo ese tiempo ha sido un campo de estudio fundamental para el diseño, experimentación y superación de los grandes sistemas metodológicos. El formalismo, el positivismo, la iconografía, la historia cultural o la historia social fueron modeladas en gran parte a través de ejemplos de arte del Renacimiento, con investigaciones sobre este periodo, y respondiendo en parte a las preguntas que suscitaban estas obras. Sin embargo, se ha señalado que mientras que durante los siglos XIX y XX la historiografía sobre el Renacimiento estuvo en línea con el pensamiento filosófico dominante, en los últimos años de este último siglo y comienzos del XXI ha sido inicialmente bastante refractaria a la reflexión crítica de vanguardia. Puede decirse que el Renacimiento, pese a ser un referente de la cultura popular de nuestro tiempo, dejó de ser una preocupación fundamental de los centros de innovación de la disciplina. Esto ocurre sobre todo en la historiografía norteamericana, que hasta hace poco ha percibido al Renacimiento como un espacio de trabajo en cierta medida periférico, y que ha sido afectado marginalmente por la renovación suscitada por el postestructuralismo, los enfoques de género y los estudios poscoloniales. Esta situación ha comenzado a cambiar recientemente, pero hasta cierto punto se ha creado una fractura entre muchos de los historiadores que trabajan sobre historia del arte en la Edad Moderna, quienes no han atendido a las conexiones entre su campo de estudio y la cultura visual actual, y los analistas de las prácticas artísticas contemporáneas, quienes suelen ignorar el arte del pasado, y normalmente sólo se acercan a él mediante mecanismos de apropiación que frecuentemente resultan ahistóricos (Elkins, 2008).

Desde este punto de vista, se ha entendido que la misma idea de Renacimiento estaba necesitada de revisión, al ser un elemento fundamental de la construcción del proyecto moderno (Farago, 1995). Y esta revisión se ha emprendido fundamentalmente desde fuera del núcleo tradicional de la disciplina. Así, los estudios de género han cuestionado si realmente puede afirmarse que las mujeres tuvieron un Renacimiento como el de los hombres, o los estudios poscoloniales han puesto en duda la realidad de ese Renacimiento de los modelos clásicos europeos en el desarrollo artístico de América Latina.

Como ha indicado Martin Kemp, estas revisiones no han resultado siempre afortunadas. Tampoco han sido lo bastante amplias como para haber cambiado la exposición habitual del Renacimiento en Europa. Sin embargo tienen una aceptación creciente en la academia internacional y están modificando la forma en cómo se percibe el periodo. Por ello no se debe ignorar su existencia. Además, no sólo el Renacimiento, sino ya la misma historia del arte está siendo puesta en cuestión como disciplina. La disolución del objeto artístico y la crítica a la historia que ha producido el pensamiento contemporáneo están teniendo una lenta, aunque constante, repercusión en la interpretación del arte del pasado. Aquí se puede recordar por ejemplo, la reconsideración del relato vasariano que ha propuesto Georges Didi-Huberman en los últimos años. Además de reivindicar los componentes anti-humanistas e irracionales del arte del Renacimiento, su modelo historiográfico warburgiano-psicoanalítico preconiza el carácter anacrónico de la imagen y por tanto rompe con el historicismo que ha dominado las narrativas sobre el arte del Renacimiento desde Vasari hasta la historia contextual de Michael Baxandall. El hecho de que muchas de las nuevas lecturas promuevan la apropiación del pasado desde los intereses del presente no invalida la potencia de los análisis ni su progresiva aceptación popular (Nagel, 2012). Hay que tener claro además que la interpretación en clave de género de una pintura de altar del siglo XVI no es necesariamente más ahistórica que su inserción en la narración estilística del museo. El discurso tradicional de la historia del arte incurría ya en apropiaciones ahistóricas a través de su énfasis en la historia de los estilos y la percepción estética.

Como se ha señalado, nuestra idea del Renacimiento es producto de una historia del arte dirigida a localizar las raíces del arte moderno. Por ello el concepto burckhardtiano del Renacimiento como momento de origen del arte está siendo revisado a partir de la propia crítica al concepto de arte que se ha efectuado en varias corrientes académicas, desde los estudios visuales a la cultura material. Hoy no está tan claro que la pintura, la escultura y la arquitectura puedan separarse del resto de objetos e imágenes que conforman el mundo. El asunto incumbe por un lado a la relación entre las bellas artes y otros productos. Hoy se entiende por ejemplo que el análisis de una pintura no se puede desvincular de las ceremonias o liturgias que, como en una *performance*, intervenían en su percepción. Por otro lado, esta revisión del concepto de arte atañe igualmente a la consideración de la misma noción de objeto artístico diferenciado. Siguiendo con el ejemplo de la pintura, no se trata únicamente de que esta formase parte del mismo universo conceptual que una pieza de orfebrería, sino de que ambas compartían un estatus ambivalente en el que su posible naturaleza artística no obstaculizaba su consideración como un artefacto más del ajuar doméstico o religioso. La construcción estética que fomentaba la teoría del arte convivía con la apreciación utilitaria que caracterizaba a todo el repertorio material y con las estrategias de interpretación que compartían todos los soportes visuales. Como ha dicho Hans Belting, un retrato podía pertenecer a

la misma categoría que una mesa o que un escudo de armas o un exvoto. Aunque hoy destaquemos de forma especial el protagonismo de las pinturas y las esculturas, conviene tener claro que sus propietarios estimaban igualmente el resto de objetos, valorando de forma parecida sus contenidos culturales y estéticos, y con frecuencia aún más el económico, que solía ser superior en piezas como las joyas o la plata. Los estudios visuales y la consideración de los objetos artísticos como parte de la cultura material abordan hoy el arte en el Renacimiento a partir de estas perspectivas. Un ejemplo de esto puede encontrarse en los últimos trabajos de Evelyn Welch dedicados a los modelos de consumo en el Renacimiento. Cabe cuestionar la noción del objeto artístico diferenciado, y preguntarse si realmente se puede pretender su estudio como un campo aislado del resto de imágenes que formaban el universo visual del pasado. Por un lado, la historiografía actual ha expandido el campo de estudio hacia otros objetos que la tradición moderna de la Bellas Artes no consideraba, como los tejidos por ejemplo. Por otro lado, la mirada sobre piezas tradicionalmente artísticas como pinturas y esculturas se realiza hoy considerando también su naturaleza de objetos materiales.

Al tiempo, parte de la historiografía actual ha renovado sus fundamentos metodológicos intentando compaginar la historicidad con la comprensión de la crítica postmoderna al pensamiento histórico. Entre las vías de trabajo que se han seguido en este ámbito, un porcentaje de la investigación se realiza en los campos de la historia social y la historia cultural e intelectual. Estas fueron áreas tradicionales en los años centrales del siglo XX, y se han mantenido con una renovación de enfoque. Los estudios que ponían en relación el arte del Renacimiento con el pensamiento humanista han sido acompañados por trabajos que incorporan el análisis de las experiencias religiosas y otros modelos de pensamiento de carácter irracional, haciendo hincapié en la capacidad simbólica de las imágenes (Nagel, 2011). Estos dos espacios, que tuvieron un peso notable en la configuración del valor de las imágenes durante los siglos XV y XVI, suponen hasta cierto punto una superación de la idea burckhardtiana del Renacimiento y de su interpretación desde el proyecto moderno (fig. 1.7). Otros trabajos han abierto igualmente una vía muy interesante de investigación sobre la inserción del arte del Renacimiento en la cadena histórica, dando un paso más allá de la consideración tradicional del periodo como recuperación del arte clásico para analizar la naturaleza anacrónica con la que se concibió a muchas obras del Renacimiento como reencarnación o enlace directo con referentes simbólicos de distintos momentos de la historia del cristianismo y de Europa (Wood, 2008 y Nagel y Wood, 2010). De la misma forma, aunque muchos de los estudios relacionados con la historia social se han limitado a trasladar los viejos esquemas positivistas de la historia de los artistas a la historia de los patronos y los clientes, existe una interesante vía de análisis de las obras de arte basada en las respuestas del público y en la intervención de los promotores y los espectadores en el proceso de construcción de los significados (Shearman, 1992).

Figura 1.7. *La herejía*. Ilustración de la Iconología de Cesare Ripa, 1603.

Aquí pueden encuadrarse algunos trabajos recientes sobre la posición del arte europeo en relación con otros espacios culturales y especialmente América y su proceso colonial (fig. 1.8). En la misma línea, los estudios de género no sólo han ampliado el canon de artistas y promotores conocidos. También han avanzado por ejemplo en los usos de las obras de arte como medios de control social. Es importante insistir en el mecenazgo de Isabella d'Este o desarrollar la vida y la obra de Sofonisba Anguissola, pero es aún más formativo ofrecer una correcta presentación de los contextos ideológicos de género que explican los temas nupciales de las pinturas de los *cassoni* italianos del *Quattrocento*, el modelo de virtudes femeninas que suponían las primeras Inmaculadas, o la mirada masculina sobre el cuerpo de la mujer en los desnudos mitológicos venecianos. Además de una perspectiva de género, estos análisis ofrecen una interesante profundización en los usos y funciones de las obras de arte que tiene mayor alcance que los tradicionales análisis estéticos. No está de más considerar que el rigor en el conocimiento histórico no es incompatible con la admisión de que todo proceso hermenéutico, hasta el de una simple atribución de autor, está guiado por las preguntas y los intereses del presente. (AUH)

Figura 1.8. *Fachada del convento de Yuriria*, Guanajuato, México, *ca.* 1550.

El ciclo humanista

A pesar de la vocación tradicional de la historiografía artística por el establecimiento de clasificaciones, la historia del arte occidental presenta una notable unidad en el espacio temporal que media entre las invenciones de la imprenta y la máquina de vapor. El humanismo creó un modo particular de interpretación cultural y estética de la arquitectura y las imágenes a partir de su consideración como obras de arte. Hasta la Revolución Industrial, tanto la naturaleza como los fines, los usos y los modos de relación con estos objetos se mantuvieron más o menos constantes en Europa. Las formas artísticas, que es el espacio sobre el que se han realizado la mayor parte de las clasificaciones, también sufrieron escasas variaciones. Pese a la importancia que la historia de los estilos otorga a los cambios formales, las diferencias de este tipo entre un retrato de Sandro Botticelli y otro de William Hogarth son cuestiones menores ante la distancia entre ambas pinturas, un icono bizantino y una acuarela de Vasili Kandinsky. Uno de los legados fundamentales del Renaci-

miento fue la definición de un modelo artístico, estético y conceptual, que ofreció códigos de producción y lectura que mantuvieron validez durante varios siglos (fig. 1.9).

Figura 1.9. Dieric Bouts, *Anunciación*. 1445. Madrid, Museo del Prado; Alessio Baldovinetti, *Anunciación*. 1447. Florencia, Uffizi; Petrus Christus, *Anunciación*. 1452. Brujas, Groeninge Museum; Gentile Bellini, *Anunciación*. 1465, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza; Botticelli, *Anunciación*. *ca*.1485, Nueva York, Metropolitan Museum; Juan Correa de Vivar, *Anunciación*. 1559. Madrid, Museo del Prado; y Tiziano, *Anunciación*. 1562-64. Venecia, San Salvatore.

En el campo de la arquitectura, el punto de partida fundamental fue la recuperación del modelo clásico como referente de prestigio (fig. 1.10). La práctica y la teoría constructiva de la Edad Moderna estuvieron fundamentadas en la voluntad de restauración de la arquitectura griega y romana que se inició en el Renacimiento. La arquitectura antigua fue retomada a través del estudio, medición y dibujo de los restos físicos, y de la relectura de los textos clásicos, fundamentalmente *Los diez libros de arquitectura* del romano Vitruvio. Este objetivo fue un horizonte común a toda la Edad Moderna, y tuvo mucha más

importancia como elemento unificador que las tensiones entre las orientaciones formales clásicas y anticlásicas. Las rupturas del orden y el equilibrio que normalmente se atribuyen al Barroco fueron hasta cierto punto relecturas de modelos igualmente pertenecientes a la antigüedad romana. El arte clásico tardío ofrecía patrones tanto a la escultura como a la arquitectura de Gian Lorenzo Bernini. El antivitruvianismo de parte de la arquitectura del siglo XVI consistía únicamente en la proposición de medidas y proporciones diferentes, pero las soluciones adoptadas no eran más que variaciones sobre la gramática clásica ofrecida por este autor romano. Los órdenes proporcionaron un lenguaje unificador, que garantizaba el aval del mundo clásico, y que permitía jugar de una manera fácil con diferencias de estilo centradas en las proporciones y la composición.

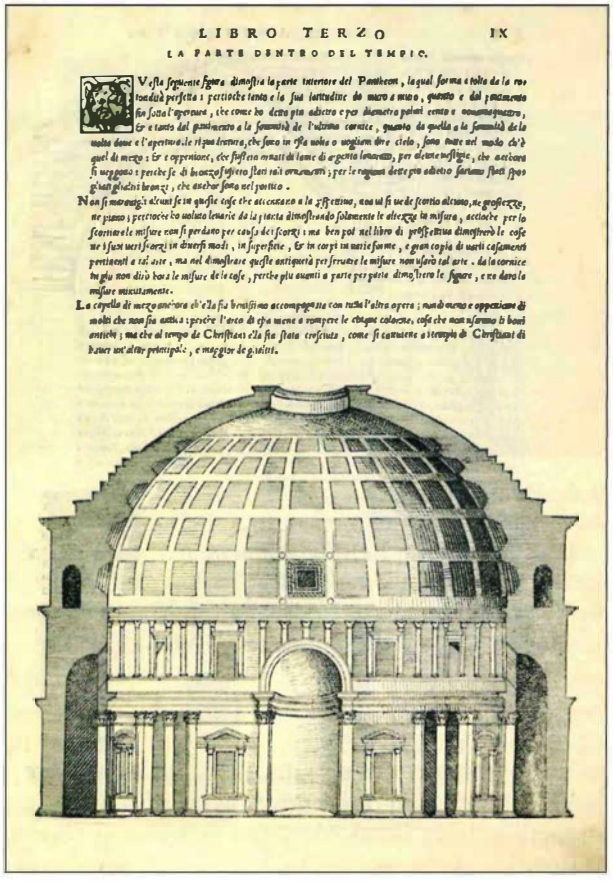


Figura 1.10. Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro Di Sabastiano Serlio Bolognese, Nel Qval Si Figvrano, E Descrivono Le Antigvita Di Roma, E Le Altre Che Sono In Italia, E Fvori De Italia* (Venecia, 1544-1545).

Por lo que se refiere a la pintura y la escultura, la articulación básica que los órdenes otorgaron a la arquitectura fue servida en este caso por la mímesis de la realidad como objetivo básico de las artes visuales. Según los tratadistas, la pintura consistía en el ofrecimiento sobre el plano de una simulación de la imagen que el ojo obtenía de la realidad. La superficie pintada debía ser una especie de ventana abierta a la visión de la realidad. En la misma línea, el objetivo de la escultura era la construcción de simulacros de las figuras de la naturaleza. Al tiempo, la narración era el fin básico de las artes visuales en la doctrina humanista. El Renacimiento estableció una relación entre la imagen y la palabra según la cual ambos medios tendían al fin común de la comunicación de un relato y su soporte en la memoria. Este modelo se mantuvo igualmente presente durante toda la Edad Moderna.

En este contexto, uno de los elementos fundamentales del ciclo humanista fue su noción de obra de arte y de artista. La arquitectura y las artes visuales quedaron configuradas como un doble producto compuesto de ideas y formas, que articulaba la transmisión de contenidos en la noción clásica de la representación como ilusión de realidad. Aunque la recuperación de la antigüedad que tuvo lugar en Italia durante el siglo XV fue un aporte fundamental, el proceso integraba igualmente los horizontes de interés del arte nórdico, que era el otro gran motor del arte en el periodo. En la Edad Moderna, estos nuevos códigos de lectura fueron manejados tanto por aquellos que desconocían el nuevo concepto "arte", como por las élites que se legitimaban a través de él. En el mundo contemporáneo, esta noción básica de arte como ilusión ha estado detrás de las interpretaciones más conservadoras de

Figura 1.11. Columna abalaustrada procedente de un retablo. *ca.*1525. Barcelona, Museu Frederic Mares.

la disciplina y de parte de las críticas populares a las renovaciones del siglo XX. Al tiempo, el protagonismo que el humanismo concedió a la idea ha fundamentado el peso conceptual del arte contemporáneo, así como la misma disolución actual de la noción tradicional de arte y su diferenciación del resto de prácticas humanas. Por encima de las tradicionales divisiones estilísticas, el arte de la Edad Moderna puede entenderse como el proceso de asentamiento de esos nuevos códigos de producción y recepción de la obra de arte que puso en marcha el humanismo durante el Renacimiento (fig. 1.11). (AUH)

Bibliografía comentada

BURKE, P. (1993): *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia.* Madrid, Alianza.
Obra de síntesis sobre el Renacimiento italiano desde el punto de vista de la historia social y cultural. Ofrece una contextualización necesaria para la comprensión de la historia del arte del periodo.

CAMPBELL, S. J. y COLE, M. W (2012): *A New History of Italian Renaissance Art.* Londres, Thames and Hudson.
Manual básico sobre el arte del Renacimiento italiano con una orientación que conjuga la estructura cronológica y la temática. Ofrece una actualización de bibliografía y contenidos muy bien puesta al día, incluyendo nuevas perspectivas sobre el arte del Renacimiento y comentarios de obras que habitualmente quedan fuera de los grandes manuales. Muy bien ilustrado.

NAGEL, A. y WOOD, C. S. (2010): *Anachronic Renaissance.* Nueva York, Zone Books, 2010.
Colección de ensayos sobre casos particulares analizados desde la perspectiva de la reconstrucción de la interpretación temporal de las obras de arte que se efectuaba en el Renacimiento. Entre otros ejemplos, se estudia la relación con las obras del pasado, casos de falsificación de antigüedades y sustituciones de obras antiguas.

PANOFSKY, E. (1994): *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental.* Madrid, Alianza.
Libro fundamental (primera edición inglesa de 1960) para la comprensión histórica de la idea de Renacimiento en relación con las recuperaciones anteriores del mundo clásico que tuvieron lugar durante la Edad Media.

Tema 2

RECUPERACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD

Redescubrir a Vitruvio y excavar la antigüedad

Resulta obligado, por el peso que ha tenido en la historiografía, comenzar este capítulo con la famosa carta que Rafael (1483-1520) como inspirador y Baldassarre Castiglione (1478-1529) como redactor escribieron al papa León X en 1519. En ella se lamentaban de la suerte corrida por los monumentos antiguos, que Rafael había medido científicamente para representarlos en planta, sección y perspectiva, y hacer un plano de la ciudad. Escribe "habiendo sido yo muy estudioso de esas tales antigüedades, y habiendo puesto no poca aplicación en buscarlas minuciosamente y en medirlas con cuidado, y leyendo continuamente buenos autores y comparando las obras con sus escritos, pienso haber conseguido alguna información sobre aquella antigua arquitectura". Diferenciaba los edificios de la Roma antigua de los godos y bárbaros, y en la misma carta denunciaba la utilización de las ruinas como cantera para nuevas obras: "¿cuánta cal se ha llegado a hacer de estatuas y de otras ornamentaciones antiguas? Que yo osaría decir que esta nueva Roma actual, todo lo grande que es, todo lo hermosa, todo lo adornada de palacios, está edificada con la cal obtenida de mármoles antiguos". Haciendo un repaso de los edificios antiguos que el mismo Rafael había visto desaparecer, instaba al papa a que se responsabilizara de su conservación. Los grandes temas de esta carta marcan la forma en que el siglo XVI se estaba enfrentando a esos edificios antiguos.

La antigüedad clásica fue el modelo para la arquitectura renacentista. Se imitó, queriendo igualarla e incluso superarla, y a lo largo de toda la Edad Moderna el referente de la antigua Roma fue una constante. Las fuentes para ello fueron el tratado de Vitruvio y el estudio de los restos de esa antigüedad que se iban conociendo gracias a una incipiente arqueología. Las ruinas de Roma fueron estudiadas con afán científico desde el siglo XV, y ninguna ciudad pudo asemejarse a Roma como generadora de modelos de la antigüedad. Manetti, biógrafo de Brunelleschi, contaba que este se había dedicado a estu-

diar las construcciones de la antigua Roma en compañía de Donatello, y Vasari en el siguiente siglo recordaría que excavaron juntos, y que "se había corrido la voz en toda Roma, así que, cuando pasaban por las calles vestidos desaliñadamente, los llamaban "los hombres del tesoro", pues la gente creía que se dedicaban a la geomancia con el objeto de encontrar tesoros". Sigue diciendo Vasari que cuando Donatello tuvo que regresar a Florencia, Brunelleschi "no dejó un solo tipo de edificio sin dibujar: templos circulares y cuadrados, octogonales, basílicas, acueductos, baños, arcos, coliseos, anfiteatros, y todos los templos de ladrillo, de los que extrajo los métodos usados para cinchar y atirantar, y su empleo en la construcción de bóvedas...". Son palabras que explican que la arquitectura del Renacimiento no recuperó la antigüedad clásica tan solo en sus tipologías y elementos decorativos, sino también en los sistemas constructivos.

A ello hay que añadir que el afán por conocer la propia antigüedad fue universal, y así los Medici descubrieron el pasado etrusco de la Toscana –"Dux Aetruriae" se autodenominará Cosme I de Medici y el fantástico bronce de la *Quimera* de Arezzo descubierto en 1553 fue pieza casi mítica de su colección– y Mantegna incorporó a sus pinturas arcos romanos de la zona de Padua y Mantua. Dando un salto espacial y cronológico, Nebrija medía el anfiteatro de Mérida para saber la longitud del pie romano y años después nos encontramos a Felipe II con su arquitecto Juan de Herrera estudiando los restos romanos de la misma ciudad durante su viaje a Portugal, con ocasión de la anexión de ese reino a la monarquía de España en 1580, o a Hernán Ruiz "el Joven" inspirándose en el anfiteatro de Itálica para la planta elíptica de la Sala Capitular de la catedral de Sevilla (Morales, 1996). En España hubo obras tan ilustrativas de esta pasión por lo antiguo, como las *Antigüedades de las ciudades de España* (1575) de Ambrosio de Morales, pero fue algo general en el siglo XVI en toda Europa.

También en este caso, como en el de la mitología, debemos señalar que en la Edad Media no se produjo el olvido. Un ejemplo italiano puede ser el de la ciudad de Mantua, donde había nacido Virgilio, y que le hizo en el siglo XIII un monumento, consistente en un altorrelieve en la fachada del palacio del Podestà. En él se representa a *Virgilius Mantuanus poetarum clarissimus*. En España Morán Turina (2010), estudiando a los anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias, ha recordado también cómo los mármoles romanos fueron utilizados constantemente por los musulmanes en sus obras.

Y mientras estos arquitectos estudiaban directamente las ruinas, y todo ese proceso era encomiado y difundido en libros de humanistas, tratadistas, y grabados, Vitruvio era traducido y comentado. ¿Y quien fue Vitruvio, ese al que se refieren todos los historiadores de la arquitectura del Renacimiento como modelo para la recuperación de la Antigüedad?. Fue un arquitecto e ingeniero romano, de la época de Augusto, que escribió un tratado, *De architectura*, dividido en diez libros. Incorporó a sus páginas la herencia del arte griego en la

arquitectura romana, y fue utilizado por arquitectos, ingenieros y tratadistas hasta el siglo XVIII. Los foros, las basílicas, las termas, los teatros, la casa romana... fueron conocidos gracias a Vitruvio, pero también los sistemas constructivos, los materiales o la decoración de los antiguos, pudieron conocerse en las ediciones renacentistas.

No fue desconocido durante la Edad Media, como reflejan tanto las librerías de los monasterios, en las que se copió una y otra vez, como el conocimiento que del texto tuvieron Petrarca, Bocaccio o Cennino Cennini, así que no fue "descubierto" por el Renacimiento, sino redescubierto en 1416 por Poggio Bracciolini en el monasterio de Saint Gall. A fines del siglo XV la imprenta permitió la eclosión de distintas ediciones a partir de la primera, de Giovanni Sulpizio da Veroli entre 1486 y 1490. Las más famosas, entre otras razones porque incluyeron ilustraciones, fueron la de Fra Giocondo en 1511, en latín y que difundió una planta de casa romana ampliamente usada en villas y construcciones palaciegas (fig. 2.1); la traducción de Cesare Cesariano al italiano en 1521, y la de Daniele Barbaro en 1556, también editada varias veces, de la que podemos ver en la imagen la portada de un ejemplar procedente de la biblioteca de los jesuitas de Alcalá de Henares (fig. 2.2). A ellas habría que sumar la de Filandro (Guillaume Philandrier) de 1544, que se limita a los cinco órdenes (lo

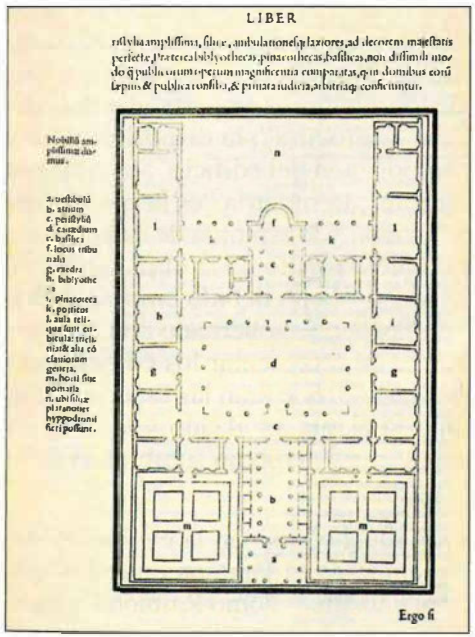


Figura 2.1. La casa romana. Edición de Vitruvio de Fra Giocondo en 1511.

Figura 2.2. Portada de la edición de Vitruvio por Daniele Barbaro en 1567.

llamó *Annotationes*) y la traducción al francés de Jean Martin de 1547, con grabados de Jean Goujon que se sumaron a los de otras ediciones anteriores vitruvianas como las de Fra Giocondo y Cesariano. Al portugués lo tradujo Pedro Nunes *ca*. 1541, y una traducción al castellano por Miguel de Urrea se publicó en 1582, si bien hay traducciones españolas manuscritas anteriores, que circularon entre los arquitectos aunque no llegaran a la imprenta. Además de las distintas ediciones, a Vitruvio se le conoció gracias a la interpretación de Leon Battista Alberti en *De Re aedificatoria*, y al resumen que de ambos hizo el español Diego de Sagredo en sus *Medidas del Romano* de 1526, aunque su importación de lo italiano se basara más en un lenguaje decorativo que incluía los órdenes, los balaustres o los frontones de vuelta redonda, que en una comprensión de las estructuras arquitectónicas. Sagredo probablemente viajó a Italia entre 1518 y 1522, y estuvo vinculado al cardenal Cisneros como su capellán, y al ambiente arquitectónico de la ciudad de Toledo cuando se comenzaban las grandes obras de tiempos del emperador. Las *Medidas del Romano* tuvieron seis ediciones en París, entre 1536 y 1608, dos en Lisboa, en 1541 y 1542, y dos en Toledo, la primera de 1526 y otra en 1564.

El tratado de Vitruvio tenía varios problemas: estaba escrito en latín y no tenía imágenes, por lo que interpretar las palabras llevó a resultados muy distintos, a lo que se sumó que al ser de la época de Augusto toda la arquitectura romana posterior no estaba recogida. Por todo ello, cuando los arquitectos se pusieron a medir los restos conservados, se encontraron muchas veces con que Vitruvio no les servía como referente teórico. Sin embargo sí hubo unos principios vitruvianos a los que se atendió especialmente en la nueva arquitectura, que fueron los de orden, disposición, euritmia, simetría, decoro y distribución. El orden era "una apropiada comodidad de los miembros en particular del edificio, y una relación de todas sus partes con la simetría"; la disposición "una apta colocación y efecto elegante en la composición del edificio"; la euritmia "un gracioso aspecto, y apariencia conveniente"; la simetría "es la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra, y la armonía de cada una de sus partes con el todo"; el decoro "es el correcto ornato de la obra, hecho de cosas aprobadas con autoridad"; la distribución "es un debido empleo de los materiales y sitio, y un económico gasto en las obras, gobernado con prudencia" (Vitruvio, Libro I, capítulo II). La forma de representar los edificios era mediante la *ichnografía*, *ortografía* y *escenografía*, que eran las especies de la disposición, y las podríamos resumir como la planta, el alzado y la vista en perspectiva, o como decía Vitruvio de esta última, "el dibujo sombreado de la frente y lados del edificio".

En los años cuarenta en Roma tuvieron mucho peso en la evolución del gusto arquitectónico los *Virtuosi* que se reunían en el Panteón entre los que había arquitectos como el joven Vignola, o matemáticos como Raimondo, siendo el principal impulsor de esta academia el sabio Claudio Tolomei da Siena, que en 1542 expuso en una carta que la intención que les reunía era hacer una edición de Vitruvio en la que el rigor filológico se sumara a la ilustración de

las cuestiones técnicas y a un *Lexicon Vitruvianum* que aclarase los términos técnicos de difícil comprensión. A ello se añadía la comparación de Vitruvio con los restos arqueológicos, y una descripción de las antigüedades (Schlosser, 1986). Ellos impusieron que Vitruvio fuera el que marcaba las reglas de la buena arquitectura, las que seguía la llamada *secta sangallesca*, con la que se conocía a los arquitectos que trabajaron con Antonio Sangallo el Joven en sus múltiples encargos. Como ha señalado Bruschi (2002), en algunos de sus proyectos este arquitecto siguió casi al pie de la letra la secuencia vitruviana de vestíbulo, atrio, salas a los lados, pórtico (*peristilo*), patio (*cavoedio*) y jardín, lo mismo que orientó sus edificios y proyectos urbanos siguiendo la teoría vitruviana de los vientos, algo por otra parte común a las grandes obras de arquitectura del Renacimiento.

Cuando comenzó a circular la primera edición de Vitruvio a finales del siglo XV, se publicaron otras obras en las que se recreaba la antigüedad. En concreto en la *Hypnerotomachia Polyphili* de Francesco Colonna, publicada en Venecia en 1499, el viaje amoroso de Polifilo transcurre entre antigüedades (fig. 2.3). A ello se sumó la circulación de manuscritos, que nunca debemos

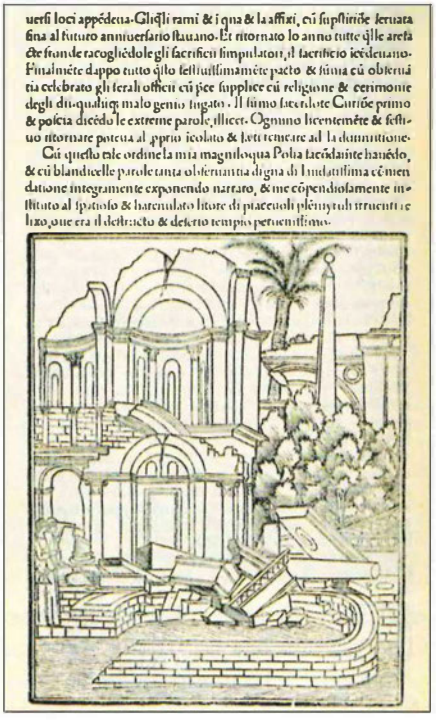


Figura 2.3. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*. Edición de Venecia, 1545.

olvidar que fue constante en el Renacimiento, por lo que por ejemplo los manuscritos de arquitectura de Francesco di Giorgio Martini, que comenzó a realizar en 1476, profusamente ilustrados, fueron ampliamente manejados en torno a 1500. En este proceso de descubrimiento de la antigüedad, recordemos que el siglo XVI se seguirá utilizando la expresión de sentirse "enanos a hombros de gigantes", heredada del mundo medieval, que vendría a hablar de la posición del hombre renacentista ante ese pasado (Maravall, 1984). Santa Maria de los Ángeles en Roma puede ilustrarlo. Es uno de los espacios más majestuosos del Renacimiento, resultado de la conversión por Miguel Ángel de la parte central de las termas de Diocleciano en una iglesia (fig. 2.4). Si alguien quiere saber de miradas llenas de respeto a la antigüedad clásica, debe entrar en ella, porque Miguel Ángel, que propuso esta transformación al papa Pio IV en 1561, apenas tocó el espacio, simplemente lo adaptó a los nuevos usos religiosos. La decoración interior que hoy vemos, debida a Vanvitelli en el siglo XVIII, desvirtúa algo el proyecto de miguelangelesco.

Figura 2.4. Miguel Ángel, Interior Santa Maria de los Ángeles, *ca.* 1561. Roma.

No entenderíamos el poder de Vitruvio sobre el gusto por la arquitectura de la antigüedad en el Renacimiento, si no supiéramos que prácticamente no hubo una biblioteca nobiliaria o de personajes dedicados a distintos saberes científi-

ficos que no tuvieran uno o varios ejemplares de Vitruvio en sus distintas ediciones. Catorce ejemplares llegó a tener Felipe II. Leer a Vitruvio formó parte de los saberes que todo príncipe, noble, estudioso, ingeniero o arquitecto debía dominar, pese a que la evolución de la arquitectura acabó por dejar obsoleto el tratado, sustituido por los tratadistas que interpretaron ese legado vitruviano a lo largo del siglo XVI, entre los cuales destacan Serlio, Vignola y Palladio. En relación con esa superación de la antigüedad, Luis Vives se preguntaba en *De disciplinis*, "¿quién todavía edifica según las normas de Vitruvio? ¿Quién acomoda su régimen dietético a las prescripciones de Galeno? ¿Quién cultiva el campo al estilo de Varrón o Columenla? Muchas cosas enseñó aquel siglo que ahora la experiencia nos demuestra contrarias...". Y sin embargo, cuando se quería alabar un gran edificio, recurrir a Vitruvio se convirtió casi en un tópico. Así, un hombre ajeno a la arquitectura como Mosquera de Figueroa, en 1596 ensalzaba el palacio de El Viso que se había construido el marqués de Santa Cruz con las siguientes palabras: "resplandece entre todos los edificios de su tiempo, que solamente en mirarlos, queda en nuestro ánimo aquella eurythmia, o satisfacción que resulta de la graciosa vista, symmetría, y proporción que tanto encarece Vitruvio".

Así pues, pese a la relegación a la que paulatinamente fue sometido Vitruvio, durante siglos se conservó su nombre en los elogios de los grandes edificios, aquellos que reflejaban los principios que él había establecido como fundamentales, *firmitas* (firmeza) *utilitas* (utilidad o funcionalidad), y *venustas* (belleza), los tres pilares de la buena, de la perfecta arquitectura. (ACM)

La imagen ilusionista y la reformulación de la teoría clásica sobre el simulacro

Las artes visuales del *Quattrocento* definieron su campo de trabajo volviendo la mirada hacia el pensamiento clásico sobre la imagen. Ante la falta de un texto canónico equivalente a Vitruvio, los primeros humanistas revisaron la literatura antigua buscando referencias que pudieran servir de modelo para una teoría moderna de las artes visuales. Así construyeron un repertorio de autores, citas e historias sueltas que alimentó de manera constante el pensamiento artístico y contribuyó a modelar los usos culturales y sociales de las imágenes en la Edad Moderna. De todas estas fuentes clásicas, la más sistemática y útil fueron los capítulos dedicados a la escultura y la pintura en la *Historia Natural* de Cayo Plinio Segundo, conocido como Plinio el Viejo (23-79). Aquí podía encontrarse una explicación con ambición enciclopédica de estas artes, que ofrecía información sobre artistas, materiales, técnicas y temas de la antigüedad, pero también una interpretación del origen, naturaleza y fines de las imágenes y el estatus de los artistas. La galería de escenas de las vidas de los pintores clásicos que representó Vasari en las paredes de su casa de Arezzo

reproducía fundamentalmente estas historias de Plinio como un modelo para la práctica pictórica de su tiempo (fig. 2.5) (MacHam, 2013). Otros autores literarios e históricos como Horacio, Plutarco, Luciano de Samosata, Cicerón, Pausanias y Tito Livio fueron utilizados por los humanistas para informarse sobre asuntos tales que la comparación entre pintura y escultura, la relación entre las imágenes y la literatura, así como para recoger noticias sobre cómo y para qué encargaban las imágenes griegos y romanos. Es importante señalar que los escritores de la Edad Moderna hicieron una interpretación selectiva de estos textos: mientras que los tratadistas de arte y literatura enfatizaban las cuestiones que tenían que ver con la legitimación de la práctica y la construcción del campo artístico, los historiadores prestaban atención sobre todo a la interpretación social de las imágenes.

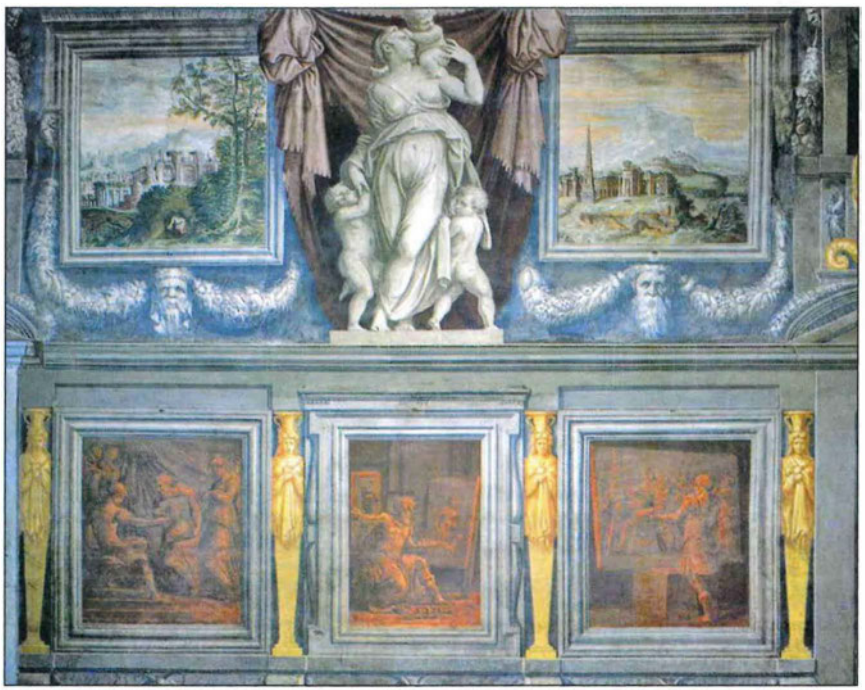


Figura 2.5. Giorgio Vasari, *Escenas de las vidas de los pintores clásicos*. 1542-1554. Arezzo, Casa de Vasari.

Estos referentes permitieron, como ha indicado Michael Baxandall, que se sustituyera el interés por los materiales que compartían los tratados y el público medieval por la atención a la habilidad y los problemas conceptuales sobre el sentido de la imagen que aparecía en la nueva tratadística. En este sentido,

Leon Battista Alberti (1404-1472) fue el primer teórico humanista que ofreció una reflexión sistemática sobre la ontología y los fines de la pintura, la escultura y la arquitectura a través de sus tres tratados *De pictura* (1435, publicado en 1540 y 1547), *De statua* (*ca.* 1465, publicado en 1568) y *De Re Aedificatoria* (1443-1452, publicado en 1485). A pesar de no haber sido impresos inmediatamente y de estar concebidos para círculos sociales reducidos, estos textos (y otros como el temprano de Cennino Cennini, y los de Lorenzo Ghiberti y Piero della Francesca) recogieron un pensamiento de amplia proyección en los tres siglos posteriores. Los clásicos habían establecido que las imágenes debían ser simulacros ilusionistas de la realidad puestos al servicio de la memoria. Alberti y sus contemporáneos consideraban por tanto que el fin de la pintura era la transmisión de ideas, y que esto debía lograrse mediante la representación de la realidad en la forma en que esta era percibida por el ojo humano. De estos dos conceptos, el simulacro fue una novedad del Renacimiento apoyada en su recuperación del arte clásico. Sobre las ideas y la memoria hablaremos con más detenimiento en el capítulo dedicado a las imágenes.

La noción de simulación tenía sus raíces en el concepto clásico de imagen enunciado por el Plinio. Este autor romano ofrecía varias explicaciones de carácter mítico sobre el nacimiento de la pintura (MacHam, 2013). Una de ellas, que fue seguida por toda la teoría artística, indicaba que la pintura había nacido de la incisión del contorno de la sombra de un hombre en la pared. Al retirarse este, los trazos quedaron en su lugar. Esta idea del simulacro y la sustitución se convirtió en un lugar común de la cultura europea de la Edad Moderna, con una gran presencia por ejemplo en la literatura. Su alcance queda revelado por la insistencia de los autores modernos en otra historia clásica que, en este caso, resaltaba la habilidad del pintor para engañar a sus espectadores haciéndoles creer que las figuras pintadas eran reales (Kris y Kurz, 1982). El origen del cuento estaba en una leyenda que narraba una competición entre los pintores Zeuxis y Parrasio para decidir quién lograba representar la realidad con mayor fidelidad. Zeuxis había conseguido que unos gorriones acudiesen a picar un racimo de uvas pintado por él. Pero Parrasio salió victorioso al tramar un engaño aún mayor haciendo que Zeuxis intentase descorrer una supuesta cortina que tapaba un cuadro suyo. Para sorpresa de este, la cortina era igualmente fingida. Si Zeuxis había confundido a unos pájaros, Parrasio había sido capaz de burlar al pintor que engañaba a las aves. Esta historia sobre los límites y las funciones de las artes visuales se convirtió en un tópico con distintas variantes, que se repitió de forma constante en la literatura artística y en otros escritos, y era aplicable tanto a la pintura como a la escultura (Barkan, 1999). La escultura era, según Alberti, "las artes de los que intentan producir efigies o simulacros en su obra a partir de los cuerpos creados por la naturaleza".

Este esquema explicativo basado en pequeñas historias míticas también valía para fijar los orígenes de la imagen renacentista en la recuperación del interés por la representación verosímil de la realidad. Los textos de los siglos

XV y XVI ejemplificaron el abandono del estilo convencional bizantino en una dudosa anécdota de la vida de Giotto di Bondone (1266-1337). Según contaban Lorenzo Ghiberti, Giorgio Vasari y otros, Cimabue quedó admirado al ver cómo Giotto, siendo aún un niño, dibujaba en el campo una oveja sobre una piedra. Aunque parezca extraño, la oveja es la clave de esta historia. La novedad de Giotto no residía únicamente en su habilidad técnica, sino en su interés por dibujar al animal del natural, es decir utilizando a una oveja real como modelo y no siguiendo algún arquetipo convencional. Para los pintores modernos, el gran cambio frente a la Edad Media consistía en haber convertido la imagen en un intento de reproducción de la realidad visible (fig. 2.6). Este giro se produjo también en Flandes, y determinó toda la evolución posterior de las artes visuales occidentales hasta la llegada del mundo contemporáneo. La remisión a la realidad que suponía la oveja de Giotto se extendía igualmente a la escultura. Pintura y escultura compartían referentes teóricos en el Renacimiento, ambas trataban de producir el mismo tipo de simulacros para la memoria. Como ha indicado Martin Kemp, los artistas del Renacimiento realizaban

Figura 2.6. Giotto, *Juicio Final* (detalle). 1306. Padua, Capilla Scrovegni.

imágenes que comunicaban contenidos al espectador dentro del marco de la representación naturalista de objetos que resultaban más o menos familiares, incluso si la imagen pretendía figurar una escena o un acontecimiento que los espectadores pudieran no haber visto previamente, como ocurría con el Nacimiento de Venus. Se pasaba de un modelo artístico medieval en el que las imágenes *presentaban* figuras o narraciones, a otro moderno en el que las imágenes *representaban* esas figuras y esas narraciones, como ha indicado Fernando Marías para el caso español. La presentación podía tener un aspecto más o menos naturalista, pero no buscaba reproducir la apariencia de los objetos, sino ofrecer un icono que fuera identificable con un contenido o promoviera una trascendencia. Aunque la representación mantenía este fin comunicativo, articulaba el mensaje sobre el fingimiento de realidad visual. La pintura y la escultura entonces quedaban fijadas como representación "de las cosas que se ven", es decir como simulación de la naturaleza. Eran simulacros que intentaban reemplazar a la realidad por medio de una copia de su aspecto visible.

De manera retrospectiva, este cambio fue muy bien explicado por Giorgio Vasari a mediados del siglo XVI, cuando en su historia de los pintores italianos hacía a Giotto, de nuevo, protagonista de este giro:

> *"Nació un nuevo estilo, que yo designo, con placer, estilo de Giotto, porque fue descubierto por él y continuado por sus discípulos, siendo más tarde venerado e imitado por todo el mundo. En este estilo se suprime el perfil que rodeaba completamente las figuras y los ojos, que parecían de endemoniados, los pies rectos y de punta, las manos afiladas, la ausencia de sombra y otras monstruosidades de aquellos bizantinos, y se dio más gracia a las cabezas y mayor suavidad a los coloridos. Giotto pintó sus figuras en actitudes más correctas y empezó a dotar de realismo a los rostros, plegó los paños con más naturalidad que sus antecesores y halló, en parte, el difuminado y el escorzo de las figuras. Asimismo empezó a representar expresiones en los rostros, como el temor, la esperanza, la ira o el amor, y el estilo que antes era rudo y difícil con él se hizo suave. Y si no hizo los ojos con el movimiento propio de los vivos ni el final de los lagrimales, ni los cabellos ni las largas barbas con morbidez, ni las manos con sus nudillos ni músculos, ni los desnudos como son en realidad, lo debemos excusar por la dificultad del arte y por no haber visto a pintores mejores que él de quien aprender. Adviertan todos, en medio de la pobreza de aquel arte y de los tiempos, la calidad de sus escenas, el cuidado por el aspecto y la obediencia fácil al natural, porque se aprecia bien que las figuras obedecían a lo que tenían que ser, y así se demuestra que tuvo un juicio muy bueno, aunque no perfecto".*

En este contexto, sobre el precedente de los clásicos y de Giotto, los tratadistas y pintores del *Quattrocento* buscaron encontrar reglas que permitieran codificar el proceso. El protagonismo en esta definición ontológica y técnica de la pintura recayó en Leon Battista Alberti gracias a su doctrina de la pintura como ventana a la realidad que expuso en su tratado *De pictura* (1435, publicado en 1540 y 1547), y en Filippo Brunelleschi (1377-1446) gracias a sus experimentos con la perspectiva, que comentaremos en otro apartado poste-

rior. El plano de la pintura, decía Alberti, debía ser como una ventana que dejara ver aquello que había detrás. El esquema ilusionista procedente del mundo clásico se concretaba en la comprensión técnica de la pintura como representación de las tres dimensiones de la realidad sobre las dos dimensiones de un plano. Las experiencias intuitivas que se habían utilizado previamente para reproducir la profundidad fueron sustituidas por un modelo experimental altamente depurado en el mundo nórdico, y por una formulación matemática basada en la geometría perspectívica en el italiano. La diferencia entre la caja pictórica renacentista y otros ensayos anteriores como el de Giotto reside en que el *Quattrocento* construía la estructura a partir del dibujo matemático. Según esta idea albertiana de la pintura como ventana, la superficie del cuadro tenía que simular ser una caja modelada por la lejanía del paisaje o por la estructura lineal de la arquitectura.

Por su parte, la escultura participó desde el inicio en la revolución de modelos visuales que se vivió en Florencia durante el primer cuarto del siglo XV. Brunelleschi, que había sido el motor de los cambios ocurridos en la pintura gracias a su sistematización de la perspectiva, era escultor además de arquitecto. Sus experimentos inspiraron de forma directa el trabajo de pintores como Masaccio y escultores como Donatello. Como ocurría en la pintura, los cambios tenían el objetivo último de facilitar herramientas para reproducir de forma fiable la realidad visible, en la estela de los clásicos. Leon Battista Alberti, comenzaba su tratado *De statua* (*ca.* 1465) definiendo la escultura como "las artes de los que intentan producir efigies y simulacros en su obra a partir de los cuerpos creados por la naturaleza". Los testimonios del mundo clásico demostraban que la antigüedad ya había logrado un alto grado de eficacia en esa imitación (Barkan, 1999). Por ello, la mejor vía para adquirirla también era aquí una combinación de la observación del entorno y el estudio de las esculturas clásicas. La perspectiva proporcionaba una herramienta para la construcción de arquitecturas e ilusión de profundidad en los relieves. El mundo clásico ofrecía la referencia fundamental para las estatuas de bulto redondo, como muestra la dependencia de los retratos respecto de los bustos y otras tipologías romanas (fig. 2.7). Este modelo antiguo proporcionaba además un referente fundamental en el campo de la representación del cuerpo humano. Por ello la mayor parte del tratado de Alberti sobre escultura estaba dedicado al análisis de las proporciones de las figuras y los medios de copia y traslado de las mismas. En el siglo XV, estas proporciones trataban de recuperar la monumentalidad y la austeridad de las figuras clásicas, en un viraje que revelaba cierto cansancio de la elegancia del gótico. La técnica de fundición en bronce fue igualmente destacada en los primeros tratados sobre escultura. Este procedimiento de trabajo era otro elemento recuperado de la antigüedad. La imitación de la estatuaria pública antigua en bronce, de la que quedaban algunos restos y numerosas referencias literarias, llevó a emprender un notable proceso de experimentación tecnológica que convertía a algunas obras, como las estatuas ecuestres de gran tamaño, en verdaderos alardes técnicos.

Figura 2.7. Antonio Rosellino, *Retrato de una mujer*. 1460-70. Berlín, Staatliche Museen.

Más allá de Florencia, la noción de simulacro heredada de los clásicos fue un concepto básico para todo el Renacimiento. Aunque por distintos medios, los teóricos y los pintores venecianos buscaron igualmente la simulación ilusionista. Más tarde este objetivo fue igualmente adoptado por la teoría artística de la Ilustración, y finalmente la pintura del siglo XIX profundizó en las herramientas técnicas para la mejora de la reproducción fingida de la realidad. Por ello la ruptura con la realidad visible que se produjo a finales de ese siglo y comienzos del XX alcanzó igualmente al sistema renacentista. De esta manera, las reacciones conservadoras contra la pérdida de la figuración, la desmaterialización del arte, la deriva conceptual o la misma puesta en cuestión de la existencia del arte y los objetos artísticos son en cierta medida intentos de mantener la ventana albertiana como arquetipo fundamental de la práctica artística figurativa. El modelo canonizado por la universalmente difundida *Historia del Arte* de Ernst H. Gombrich ha fundamentado una concepción del arte basada en esta ilusión pliniana de realidad. Por ello se explica que el Renacimiento haya sido considerado el origen del modelo moderno de práctica artística, como se apuntó en el capítulo primero. (AUH)

Al romano y a lo moderno en la arquitectura española

Referirse a una obra a lo moderno en la arquitectura española de comienzos del siglo XVI era hablar de "gótico", un término que introduciría Vasari, para describir lo que hasta entonces podía ser obra francesa, obra alemana... Luego lo podemos encontrar como obra "gótica moderna" en algunos documentos de comienzos del XVII. Por contraposición estaba la obra al romano, término que aparecía en el tratado de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano* (1526), consolidando así el uso de esta definición para las obras de arquitectura que incorporaban los modelos importados de Italia con un carácter decorativo. Ambas definiciones, al romano y a lo moderno, coexisten en el bilingüismo que, como señaló Marías, caracteriza la arquitectura del Renacimiento en España.

Veamos algunos ejemplos: el conde de Tendilla, don Íñigo López de Mendoza, escribía en 1505 que en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla no quería que se mezclaran obras francesas, alemanas o moriscas, "syno que todo sea romano", lo que suponía un importante cambio en el gusto, porque en la catedral efectivamente habían trabajado maestros franceses como Carlin, y alemanes como Simón de Colonia, así como moriscos en labores de yeserías. En 1527 en las Ordenanzas de la ciudad de Sevilla, que recogían las anteriores, se referían a la necesidad de un maestro yesero que supiera hacer portadas "así de romano como de lazo", y "sacar pilares y assentar sus mármoles", en un proceso de renovación en el que se empezaban a usar las columnas de mármol, identificadas con la recuperación de la antigüedad, en sustitución de los pilares de ladrillo de tradición islámica.

También en 1527, en un lugar muy lejano a Sevilla, en Santiago de Compostela, Juan de Álava contrataba la bóveda de la capilla del Hospital Real (proyectado por Enrique Egas), y en el contrato se podía leer que la decoración debía ser "obra de romano y follaje". El mismo Álava en la portada del convento de San Esteban de Salamanca (*ca.* 1524), mezcló pilastras de órdenes clásicos, balaustres y grutescos enmarcando héroes paganos, mientras siguió utilizando los doseletes para las esculturas góticas. Precisamente un extenso documento de 1560 sobre como continuar la obra de San Esteban –cuando intervino en ella Rodrigo Gil de Hontañón– recoge testimonios de canteros que afirmaban que esa obra, que "se comenzó de moderno e al presente se lleva a lo romano" había reducido su coste gracias a ello. En la sacristía del convento hospital de San Marcos de León, obra de Juan de Badajoz el Mozo y acabada en 1538, en el libro de visitas de ese año se dice que tiene "muy buena portada labrada de romano". Serían muchos los documentos que podríamos citar en los que se contraponían ambos términos. Uno interesante por ser más tardío, lo encontramos en las bases de un concurso para la maestría mayor de la catedral de Granada en 1577, deudoras de Lázaro de Velasco, traductor de Vitruvio. En las bases se contraponían el "modo romano que en España se

ha usado", refiriéndose al románico, con el "modo tudesco o de Alemania que dizen al Moderno", pero habla también de un "uso Romano, que agora se pratica" y que identifica con los espacios centralizados de Bramante. Más tarde, en los años ochenta, los canónigos de la catedral de Salamanca se preguntaban si debían continuar las obras a lo moderno, o cambiar a lo romano, pero no se cambió, aunque se hiciera cargo de las obras un arquitecto clasicista de la órbita de Herrera, Juan del Ribero Rada.

Entramos terminológicamente también en lo que llamamos "tardogótico", que sustituiría lo que la historiografía ha venido denominando "gótico flamígero" o "hispanoflamenco", centrándose en ese caso en las formas, o bien, utilizando los nombres de los grandes promotores, "estilo Isabel", "Reyes Católicos", "estilo Cisneros"... Es en ese contexto en el que se incorporan los modelos italianos, esa manera "al romano", que es una suerte de hibridación no siempre armónica, pero sin duda interesante de estudiar. Si pensamos que en un momento dado, a Felipe II le plantearon en unas cortes en Valladolid que no se hicieran obras "a lo romano" porque se caían todas, y que en un tratado anónimo y manuscrito de arquitectura de mediados del XVI, se lee que las catedrales góticas "son edificios singulares entre los modernos y mejor acertados que ningunos otros", pero que los ornamentos deberían ser "antiguos" y los pilares imitar las columnas, entenderemos mejor que algunas de las grandes construcciones del siglo XVI se siguieran haciendo con estructuras góticas, sobre todo si se trataba de iglesias, pese a la penetración del modelo italiano. Por otra parte, la pervivencia del gótico en el siglo XVI no es exclusivo de España, como comprobamos en la iglesia de San Eustaquio de París, que se comenzó a construir en 1532. Es gótica, porque Francisco I con ella quiso superar a otros edificios góticos, pero el ornamento es clásico, algo que Viollet-le-Duc en el siglo XIX definió como un esqueleto gótico revestido de trozos de tela romanos cosidos como el traje de un arlequín, en una mezcla que le desagradaba profundamente.

El debate entre lo romano y lo moderno se centró frecuentemente en la decoración. Y en este sentido hay que recordar que tradicionalmente se ha hablado de estilos como el *plateresco* o el *Cisneros*, cuando en nada afectaron a las estructuras, tan solo a la decoración. El cardenal Cisneros (*ca.* 1436-1517) fue uno de los prelados más poderosos del reinado de los Reyes Católicos. Fue por dos veces regente de Castilla, y participó en la conquista de la frontera africana para los reyes, al dirigir la campaña en la que se tomó Orán en 1509. Como todos los poderosos invirtió gran cantidad de dinero y recursos en obras de arquitectura. El llamado *estilo Cisneros* utilizó las yeserías de tradición musulmana con temas decorativos renacentistas y mudéjares, creando unas filigranas ornamentales que recubren las paredes con extraordinaria riqueza.

Al igual que sucede con el *estilo Cisneros*, el *plateresco* es un término que ya apenas se usa, probablemente por lo controvertido que ha sido, utilizado para definir en ocasiones el periodo entre el fin del gótico y la asimilación orto-

doxa del modelo italiano en España, con connotaciones nacionalistas, cuando en realidad decoraciones similares se dan en otros lugares de Europa. El primero que lo usó fue Ortiz de Zúñiga en 1677, describiendo el ayuntamiento de Sevilla, "todo revestido de follages y fantasías de excelente dibuxo, que los artífices llaman plateresco". Según Rosenthal (1958), los artistas que utilizaron ese tipo de decoración, creerían estar imitando a los romanos al incluir en ella grutescos, *putti*, medallas a la antigua, etc., y los clientes identificaron esa rica y profusa decoración que podía asemejarse a determinados trabajos en plata, con la idea de suntuosidad buscada en los grandes edificios. Como han señalado varios autores, su denominación es algo que queda cuestionado desde el momento en que la comparación con trabajos de plata la haría también Fray José de Sigüenza para algunos elementos del monasterio de El Escorial, que nada tiene que ver con ese *plateresco* de la historiografía renacentista. A ese primer tercio del siglo XVI es al que podemos referir la "máscara plateresca" como la calificó Marías (1989), y la podemos ver en obras como la fachada de la llamada Portada Rica de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca (*ca.* 1519-1523), decorada "al romano" con un complejo programa iconográfico en torno al medallón de los Reyes Católicos en el que, en griego, se lee "la universidad para los reyes y estos para la universidad" (fig. 2.8). Pese a estos tapices "plateresco" "a lo romano", el gótico no desaparece así, simplemente recubriéndolo con otra decoración. En ese sentido podemos recordar

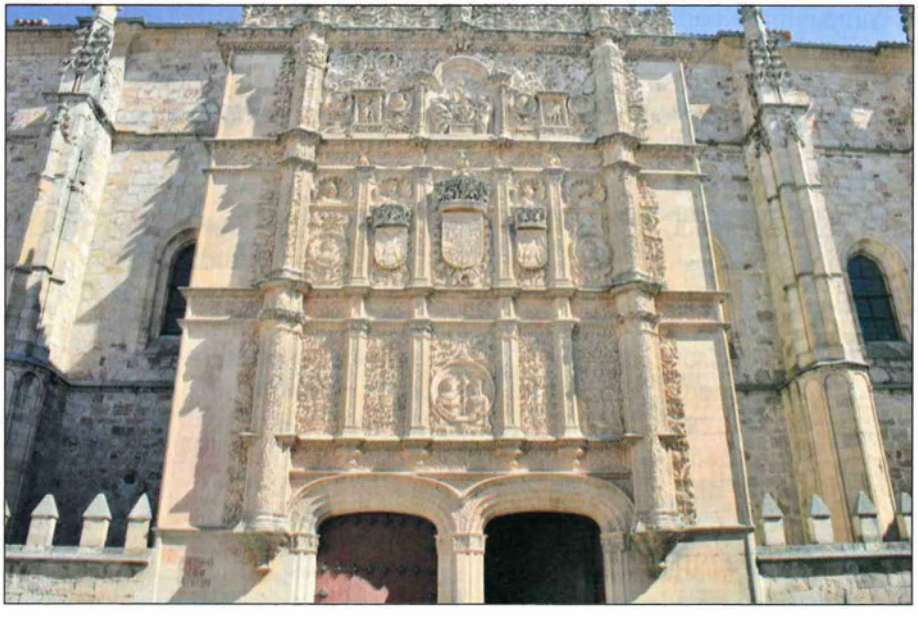


Figura 2.8. Portada de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca, *ca.* 1519-1523.

que Juan de Arfe en 1585 (*De varia conmensuración para la escultura y architectura*) afirmaba que Diego Siloe y Alonso de Covarrubias fueron los dos arquitectos que introdujeron la Antigüedad en España, pero no dejó de notar que lo hicieron "siempre con alguna mezcla de la obra moderna, que nunca la pudieron olvidar del todo", lo que se puede extender a otros maestros, así como a promotores como el arzobispo de Zaragoza Hernando de Aragón, nieto de Fernando el Católico, que determinó la evolución un tanto conservadora del Renacimiento en ese reino (Ibáñez Fernández, 2005).

En cuanto a la importación de la arquitectura clásica que va más allá de lo decorativo, un buen ejemplo lo constituye la catedral de Granada. Fue para los contemporáneos una obra al modo romano y no al moderno, pese a las cubiertas de crucería. Diego Siloe (*ca.* 1487-1563) primero trazó la catedral de Guadix (desde 1522), luego la de Málaga (desde 1526), y finalmente la catedral de Granada desde 1528, pensada como panteón del emperador Carlos V, con una cabecera centralizada que es uno de los espacios más bellos conseguidos con esta mezcla de moderno y romano, que nunca hemos de contemplar como inferior a las importaciones literales del modelo italiano (fig. 2.9). Es una catedral con esquema de *Hallenkirche*, aunque la nave central sea un poco más alta, con lo que rompe con la tradicional disposición escalonada de naves a distinta altura de una catedral tan paradigmática como la de Toledo o las que se estaban construyendo en Segovia o Salamanca. Ese sistema de naves a la misma altura lo aplicó Siloe también en Guadix y Málaga. En Granada utilizó el módulo del orden empleado en los grandes pilares para proporcionar el resto del templo (Marías, 1988). Al concebir la cabecera como una rotonda, un espa-

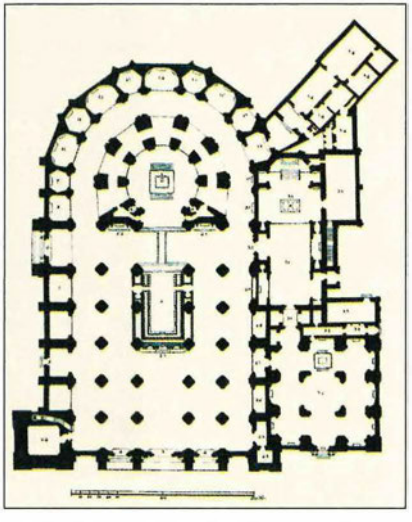


Figura 2.9. Diego Siloe, Interior y planta de la catedral de Granada. Iniciada en 1528.

cio centralizado, Siloe estaba creando un espacio funerario, como panteón que iba a ser del emperador Carlos V, un espacio que se concibió casi ajeno al resto del templo, con distinta altura, con pilares radiales, y que por su forma circular recordaba los mausoleos de la antigüedad y la rotonda del Panteón romano, aunque el lenguaje utilizado mezclara la concepción italiana del sistema modular y los órdenes clásicos, con las cubiertas de crucería.

Diego Siloe fue también el arquitecto de la *Escalera Dorada* de la catedral de Burgos (1519-1523), una obra única de los inicios del Renacimiento en España, que deriva directamente de la escalera proyectada por Bramante para el patio del Belvedere en el Vaticano (fig. 2.10). Situada en el crucero de la catedral, daba acceso a la puerta alta, la de la Coronería, y no podía ocupar mucho espacio para no impedir el paso de la Puerta baja de la Pellejería. La solución fue magistral: desde la rampa central se abre en dos, y desde los descansillos de estas, otras dos rampas ascienden hacia el eje central para rematar toda la escalera en un balcón volado, desde el que los peregrinos tendrían una primera visión verdaderamente majestuosa de la catedral a la que acababan de llegar. A ambos lados abrió arcos sepulcrales ricamente decorados, con balaustres, volutas, *putti*, esfinges, figuras con instrumentos de arquitectura... con una profusión decorativa que quizá fuera muy del gusto hispano. (ACM)

Figura 2.10. Diego Siloe, *Escalera Dorada*.
Catedral de Burgos. 1519-1523.

Estudios de caso

Brunelleschi

Filippo Brunelleschi (1377-1446) compitió como escultor en el concurso para las puertas del Baptisterio que ganó Ghiberti, y practicó la escultura a lo largo de toda su vida, pero su fama se debe a sus obras arquitectónicas y a su "descubrimiento" de la perspectiva científica. Desde sus primeras obras, con el pórtico del hospital de los Inocentes como gran ejemplo, Brunelleschi fue evolucionando a partir de una arquitectura dependiente de la tradición, en la que introduce el sistema modular de las proporciones y la simetría y regularidad, hasta la creación de obras convertidas casi en prototipos de la nueva arquitectura recuperada de los antiguos.

En la Sacristía Vieja de San Lorenzo (*ca.* 1420-1428), la iglesia de los Medici en Florencia, Brunelleschi creó un espacio central cubierto con cúpula sobre pechinas, modelo en última instancia bizantino, y en la zona del altar otro cubo cubierto con otra pequeña cúpula. Se trataba de crear un espacio funerario, destinado al enterramiento de Giovanni de Medici, el

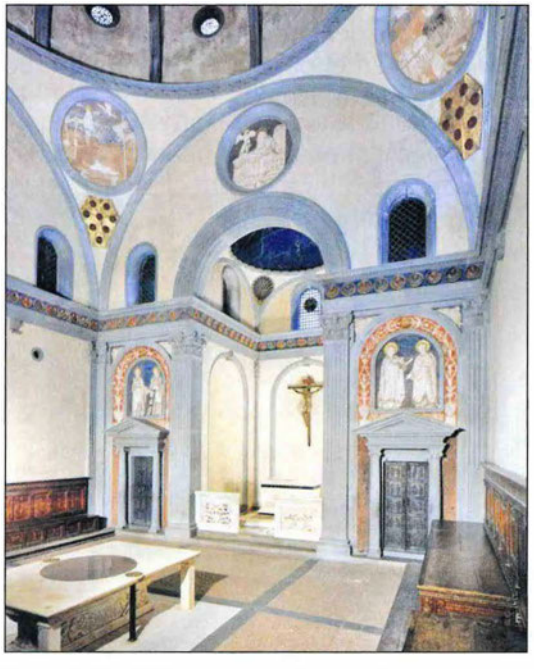


Figura 2.11. Filippo Brunelleschi, Sacristía vieja. *ca.* 1420-1428. Iglesia de San Lorenzo. Florencia.

padre de Cosme el Viejo, y de su esposa, lo que explica el espacio centralizado con cúpula, que recordaría tanto el Panteón de Roma, como el Santo Sepulcro de Jerusalén. En la Sacristía Vieja y en la Capilla Pazzi, el color de la arquitectura define, casi dibuja, los elementos sustentantes y los módulos utilizados como base de las proporciones (fig. 2.11).

Sus dos iglesias más famosas, San Lorenzo y el Santo Spirito, son muy distintas, pese a ser ambas de cruz latina. La de San Lorenzo se comenzó en 1421, pero sus obras se interrumpieron varias veces, y se acabaron después de muerto el arquitecto (fig. 2.12). En ella también pequeños elementos marcan la medida del cuadrado base utilizado. En esta iglesia, como en la de Santo Espíritu (Spirito), Brunelleschi utilizó una pieza cuadrangular sobre los capiteles inspirada en la arquitectura bizantina. Es un recurso que permite mantener la proporción de la columna, y que encontramos también en la arquitectura española, como por ejemplo en la catedral de Granada de Siloe. No se sabe con certeza en qué fecha fue proyectada la iglesia del Santo Spirito, pero se comenzó en 1436, y en gran parte también se acabó después de su muerte. La planta es basilical, pero la cabecera es concebida como un espacio centralizado, en el que se multiplican las columnas, y toda la iglesia está rodeada de capillas semicirculares (fig. 2.13). Fue también Brunelleschi responsable (*ca.* 1434) de un proyecto de planta central para la iglesia de Santa María de los Ángeles, de planta octogonal. Estas plantas, asociadas a los baptisterios, se dedicaron también a la Virgen, de lo que la misma cúpula de Santa Maria del Fiore es un ejemplo. La relación con la Virgen tendría su razón de ser en el papel de María en la redención del hombre, conseguida mediante el bautismo.

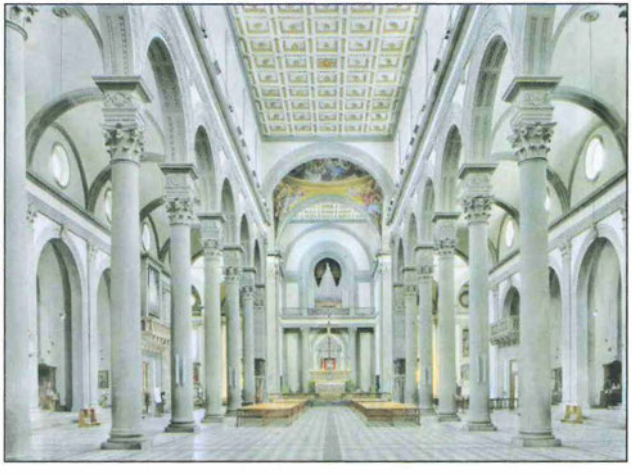


Figura 2.12. Filippo Brunelleschi, Iglesia de San Lorenzo. Iniciada en 1421. Florencia.

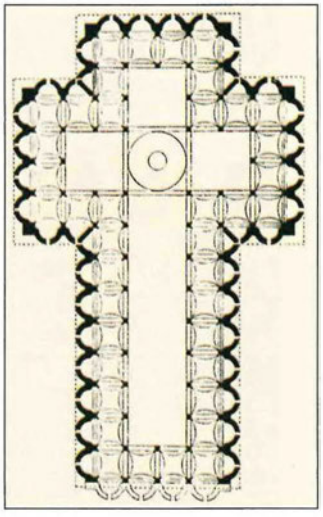


Figura 2.13. Filippo Brunelleschi, Interior y planta de la Iglesia del Santo Spirito. Iniciada en 1436. Florencia.

Para Brunelleschi recuperar e interpretar la antigüedad se cifraba en el uso de unas proporciones que reflejaran la estructura de lo construido, buscando la misma armonía que existía en las obras antiguas. Sus conocimientos matemáticos, que le llevaron a relacionarse con el famoso matemático y astrónomo Toscanelli, se demuestran constantemente en sus proyectos y obras construidas, y lo relacionan tanto con la tradición constructiva gótica como con la recuperación de la antigüedad que inició, y que llevó a Alberti a escribir una alabanza de la cúpula florentina en la dedicatoria a Brunelleschi del *De pictura* que liga su grandeza a haber superado la arquitectura de la antigüedad: "¿Quien, si no es duro o envidioso, no alabaría al arquitecto Pippo (Filippo) viendo su estructura tan grande, erguida hacia los cielos, amplia como para cubrir con su sombra todo el pueblo toscano, hecha sin ninguna ayuda de travamientos o abundancia de maderos, artificio que, si lo juzgo bien, tal como era increíble que en estos tiempos pudiera realizarse, tampoco entre los antiguos fue sabido ni conocido?".

Fue maestro mayor de la catedral de Florencia, Santa Maria del Fiore, desde 1420, y su cúpula es sin duda su obra más famosa. Es una doble cúpula, de piedra y ladrillo, con estos colocados en espina de pez, para lograr que se sostuvieran, siguiendo una técnica romana. Los nervios de piedra contribuyen a sustentar el octógono de la cúpula. Aunque solo son visibles ocho, hay veinticuatro, ligados entre sí, que transmiten el peso a las pilastras y a unos refuerzos horizontales de madera y piedra que unen además las dos cúpulas, la externa y la interna. Una construcción tan enorme, hecha sin

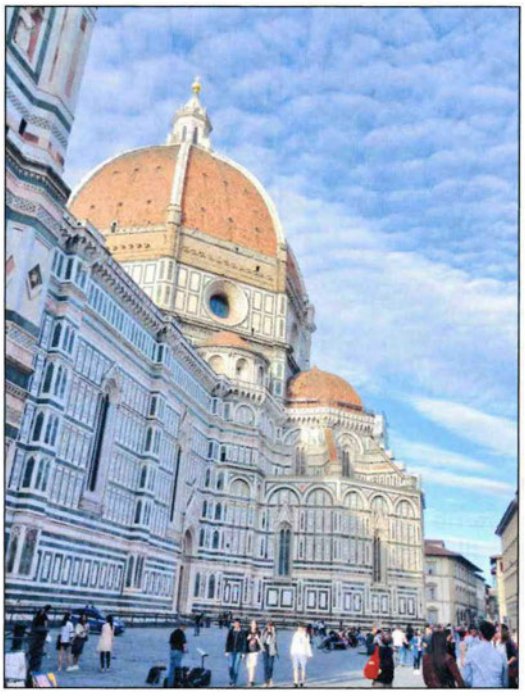


Figura 2.14. Filippo Brunelleschi , Cúpula Santa Maria del Fiore. 1420-1434. Florencia.

andamios tradicionales, asombró a todos cuando fue acabada en 1434. En uno de sus escritos sobre su proyecto, cuando todavía no confiaban en él para la gran obra, decía que "los arquitectos que no tienen en consideración la eternidad de la construcción no tienen amor por la memoria, que es en nombre de lo que se ha de construir". Vasari, que es quien recuerda esas palabras de Brunelleschi relata todo el proceso hasta conseguir que le encargaran la obra, y el papel que en ello tuvieron las maquetas realizadas por Brunelleschi para explicar el proyecto a los cónsules de la ciudad. La linterna se hará después y la acabó Michelozzo (fig. 2.14). Vasari cuenta lo siguiente, acerca de la relación de esta construcción con la arquitectura antigua:

"Cuando se vio que la construcción avanzaba sin percances, se reconoció el ingenio de Filippo, y los que carecían de prejuicios consideraban que había demostrado el espíritu del que quizá ningún arquitecto antiguo había dado muestras en sus obras, y ello se debió a que mostró su maqueta de la cúpula. Y todos pudieron ver las extraordinarias soluciones que había ideado para las escaleras, las luces interiores y exteriores para que nadie se hiriese en la oscuridad a causa del temor y los diversos soportes de hierro para facilitar la subida a los puntos más escarpados... Se había llegado ingluso a pensar en los hierros para fijar los andamios interiores en caso de que fueran necesarios para trabajar los mosaicos o pinturas. En los lugares menos peligrosos había dispuesto los conductos para los desagües, algunos cubiertos y otros descubiertos, colocando con orden algunos agujeros y distintas aperturas, para romper la fuerza del viento y para que ni las tempestades ni los movimientos de tierra causaran daño alguno; y con todo ello demostró cuánto provecho había sacado de sus estudios en Roma durante tantos años".

Su monumentalidad a escala urbana, y la combinación de color, que hace que la linterna blanca casi parezca un punto de fuga de los nervios de la cúpula, y por extensión de cualquier mirada sobre la ciudad, transformaron para siempre la imagen urbana de Florencia. La construcción de esta cúpula, que se vio como superación de la del Panteón romano, exigió unas

máquinas que introducen a Brunelleschi en la historia de la ingeniería, al igual que lo hacen sus obras de fortificación en Pisa, Pesaro y Rimini, o su proyecto de un dique y cambio del curso de un río en Lucca.

Brunelleschi fue uno de los primeros arquitectos de los que se hizo una biografía. La escribió Antonio di Tuccio Manetti en los años ochenta del siglo XV, y es una fuente indispensable para conocer su vida. Entre otras cosas cuenta que construía relojes, una de las capacidades más valoradas por los poderosos de la época, lo que añade un dato más sobre uno de los arquitectos e ingenieros que dio un giro a la profesión hacia el arquitecto intelectual recuperado de Vitruvio y difundido por Alberti. (ACM)

Alberti

Leon Battista Alberti (1404-1472) fue uno de esos hombres con saberes casi universales que vivieron en el Renacimiento. Matemático, arquitecto, escritor, teórico del arte y de la arquitectura, admirador de la antigüedad, estudioso del latín y del griego, y de Derecho canónico en Bolonia, fue lo que podemos llamar un humanista, que asesoró en muchas materias a cardenales, lo que le llevó a viajar a Francia y Alemania, a papas, sobre todo Nicolás V y Pío II, y gobernantes como Ludovico Gonzaga en Mantua. Entre ellas estuvo cómo transformar ciudades con una concepción del arte como reflejo de una armonía cósmica. Para él, la belleza se basaba en la *concinnitas*, esto es, "la armonía de todos los miembros, en la unidad de la que forman parte, fundada en una ley precisa de manera que no se pueda añadir o quitar o cambiar nada sin perjudicarla".

Escribió sobre muy diferentes temas: la familia (*Della famiglia*), el matrimonio, el amor, la amistad, la tranquilidad del ánimo o la justicia, siempre en la idea de la necesidad de la moderación para la felicidad, además de comedias y obras literarias, como el famoso *Momus*, una sátira sobre las debilidades humanas. De entre una producción literaria asombrosa, que es lo que queremos resaltar para entender al personaje que tratamos, aquí nos interesan solo sus obras relativas al arte y la arquitectura, pero no queríamos que el lector redujera a Alberti a estas obras. Fueron *Descriptio Urbis Romae*, resultado de su estudio directo de las ruinas en los años treinta; *De pictura* (1435) que dedicaría a Brunelleschi con aquellas famosas palabras sobre la cúpula de Santa Maria del Fiore, capaz de cubrir con su sombra todo el pueblo toscano, un tratado que debemos leer si queremos entender la perspectiva; más tarde (*ca.* 1465) escribió *De statua*, sobre la escultura, y en 1452 *De re aedificatoria*, publicado en 1485, deudora de Vitruvio, hasta en su división en diez libros, y destinada a tener un gran éxito entre los arquitectos del Renacimiento, pese a que la concibiera sin imágenes y en latín. Solo en 1550 la tradujo Cosimo Bartoli a lengua vulgar, lo que explica que su huella fuera menor que la de Vitruvio pese a lo ambicioso de la empresa.

Según Alberti, los edificios reflejan la armonía del cosmos mediante la matemática, y divide los edificios en públicos y privados, siguiendo así la clasificación vitruviana, que es la que deberíamos seguir los historiadores de la arquitectura del Renacimiento, porque ese carácter de privado o de público, en lo que se incluyen lo mismo templos que fortificaciones, responde mejor a la realidad de aquellos siglos que hablar de arquitectura civil o religiosa como hacen las historias al uso. Teoriza también Alberti sobre las obras hidráulicas, la ciudad, los teatros, los ornamentos de las fábricas...

Tengamos presente, antes de aproximarnos a sus obras, que fue el gran arquitecto proyectista, pero que nunca dirigió sus obras, bien fuera por falta de experiencia como constructor, bien porque su idea de la arquitectura respondiera antes a unos valores visuales de las formas, que a estructuras constructivas. Esta característica de su obra construida hace que Alberti sea un hito del Renacimiento como teórico, que transformó la arquitectura gracias a sus poderosos clientes, pero que cuando se habla de arquitectos que dominaban la construcción en ese siglo, Brunelleschi le supere. Cuando Sigismondo Pandolfo Malatesta le encargó hacia 1450 renovar el exterior de la iglesia de san Francesco en Rimini, el llamado *Templo malatestiano* (fig. 2.15), lo hizo conociendo la arquitectura romana de la misma zona de Rimini. En concreto el arco de Augusto inspiraría la fachada inacabada, y en los laterales los nichos con los sepulcros bajo arcadas se inspiran en los acueductos romanos. Sigismondo iba a enterrarse con su amada Isotta en este nuevo mausoleo, y por ello se hubiera rematado con una gran cúpula –símbolo celeste y funerario– tomando como modelo la del Panteón, tal como vemos en la medalla conmemorativa de Matteo de'Pasti de 1450.

Figura 2.15. Leon Battista Alberti, Templo Malatestiano. *ca.* 1450. Rímini.

En Florencia, donde entabló amistad con Lorenzo de Medici y participó en la célebre academia neoplatónica de Marsilio Ficino, la fachada del palacio construido para Giovanni Rucellai se convirtirá en modelo de otros palacios florentinos tal como veremos. También en Florencia la fachada de Santa Maria Novella (*ca.* 1455-1470) (fig. 2.16), se convirtió en una de las obras que mejor expresa la *concinnitas*, su idea de la armonía entre las partes y de las partes con el todo, al ser capaz de integrar la parte baja de la fachada gótica en un sistema de proporciones modular plenamente renacentista. Este se hace explícito mediante el color del mármol, reelaborando así también el modelo de la iglesia románica de San Miniato al Monte.

Figura 2.16. Leon Battista Alberti, Fachada Santa María Novella. *ca.* 1455-1470. Florencia.

En Mantua, a donde fue con el papa y toda la corte pontificia en 1459 para tratar sobre la organización una Cruzada, entabló amistad con Ludovido Gonzaga, quien pronto comprendió todo lo que cabía esperar de Alberti en el proceso de transformación de su imagen y la de su ciudad para permanecer en la memoria de los siglos futuros. Así que dos de sus obras más famosas se encuentran en esa ciudad. En San Andrea (*ca.* 1471), con planta de cruz latina y gran cúpula en el crucero (la actual es de Juvarra, del siglo XVIII) (fig. 2.17) y San Sebastiano (*ca.* 1460 el primer proyecto, en 1470 el definitivo) con planta de cruz griega, se muestra de nuevo

como un arquitecto que recupera la antigüedad con nuevos tratamientos del espacio y de los muros. La fachada de San Andrea, como arco triunfal romano en el que el módulo de la proporción utilizada viene marcado por pequeños elementos que lo miden para nuestra mirada, se integra magistralmente en las proporciones del entramado de plazas medievales en que se inscribe, ajustando a esas dimensiones previas de la ciudad la altura del entablamento. La nave abovedada del interior, y las paredes de las capillas laterales a base de la *travata rítmica*, esto es, arcos entre pilastras sobre pedestales en una sucesión rítmica, se convirtieron en modelos para la arquitectura posterior. (ACM)

Figura 2.17. Leon Battista Alberti, San Andrés. *ca.* 1471. Mantua.

Órdenes

El uso de los distintos tipos de columnas, con sus basas y entablamentos, heredadas de la antigüedad clásica, define en gran medida la arquitectura entre los siglos XVI y XVIII. Es una de las cuestiones que permiten hablar de un gran periodo arquitectónico, independientemente de que luego lo podamos dividir en Renacimiento, Barroco, y Neoclasicismo. Es también el periodo en que estuvo vigente, aunque fuera con altibajos, la autoridad del tratado de Vitruvio.

Los arquitectos del Renacimiento aprendieron el uso de los órdenes de su observación de las ruinas de la antigüedad, pero también de Vitruvio, quien hablaba de "tres géneros de columnas", dórico, jónico y corintio, los tres órdenes de los griegos, a los que se añadieron en el Renacimiento los

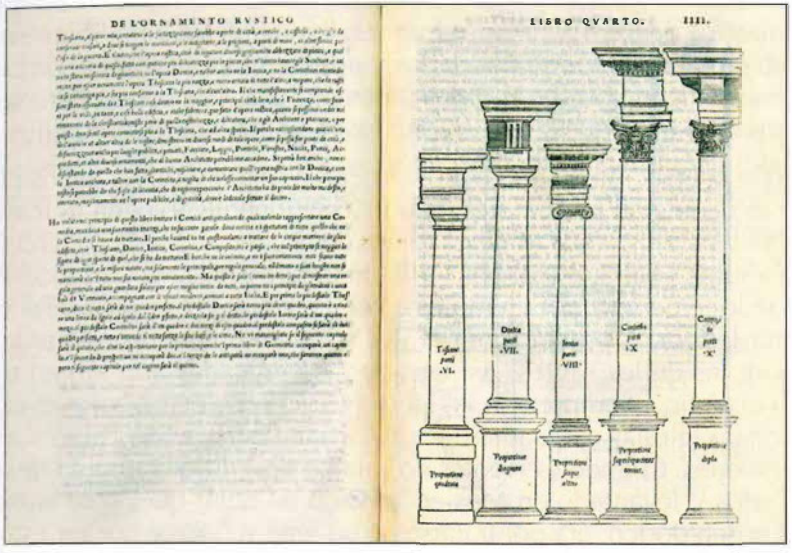


Figura 2.18. Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici*. Venecia, 1544. Los cinco órdenes.

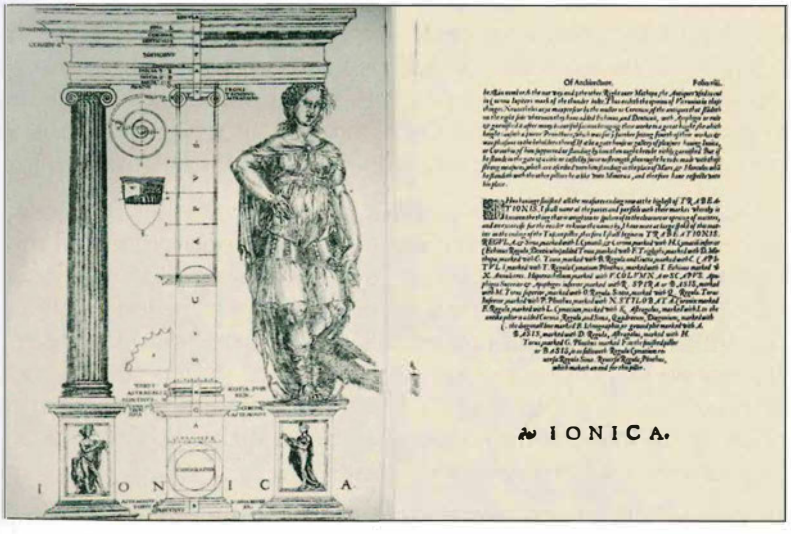


Figura 2.19. John Shute, *The First and Chief Groundes of Architecture*. London, 1563.

dos órdenes de origen romano, el toscano y el compuesto. El toscano llamado así por identificarlo con la Toscana y los etruscos, era el más sencillo y austero de todos, sin ningún tipo de decoración, y el compuesto era más complejo, el más decorado, con un capitel que mezclaba jónico y corintio (fig. 2.18). Los tratados fueron el vehículo idóneo para transmitir el lenguaje de los órdenes y Serlio y Vignola difundirían su uso de manera fácil entre los arquitectos de los más lejanos lugares. En Inglaterra John Shute enriqueció su imagen con el modo de usarlos y por ejemplo ilustrará el orden jónico, además de con la columna propiamente dicha, con una poderosa diosa, como aquellas a las que se dedicaban los templos de este orden (fig. 2.19).

Porque la elección de uno u otro dependía según Vitruvio de los dioses a los que se dedicaran los templos: el dórico se identificaba con lo masculino y el poder y se dedicaba a Minerva (diosa de la guerra), Marte o Hércules; los jónicos a Juno, Diana, Baco, por ser lo intermedio hasta el corintio, identificado con lo femenino, para templos a Venus, Flora, Proserpina o las Ninfas. Eso se trasladó a la arquitectura del Renacimiento identificando esas cualidades con las de los santos. Así las iglesias dedicadas a la Virgen tendrán órdenes corintios. Serlio en su IV Libro (1537) recomendaba usar el orden dórico en las iglesias dedicadas a Cristo, a San Pedro, a San Pablo y a santos viriles y fuertes. Cuando Cervantes de Salazar describió el túmulo del emperador Carlos V levantado en México no dejó de notar que, si se había utilizado el orden dórico, era por tratarse de un gran señor, "y por ser este género robusto y fuerte". Fray José de Sigüenza en su historia de la fundación del monasterio de El Escorial, explica que la basílica se hizo con un orden dórico por seguir a Vitruvio, que identificaba ese orden con los valerosos y fuertes, a lo que el fraile añadió que a él le parecía que era el que mejor imitaba la simplicidad de la naturaleza, "que aborrece lo superfluo". Sin embargo, y aunque hay muchos ejemplos de ese uso ortodoxo de los órdenes, Marías (1983) ha señalado que hay excepciones, quizá por desconocimiento, pero también por la identificación de determinados órdenes con otros valores, como el corintio con la arquitectura imperial y la suntuosidad.

El Coliseo de Roma se convirtió en ejemplo para la superposición de órdenes, desde el más sencillo o robusto en sus proporciones, al más complejo y esbelto. Es extraño encontrar alteraciones de esa secuencia. En el patio del palacio Farnesio de Roma se superponen el orden dórico, el jónico y el corintio, lo que según Forssman (1983) "proclamaría la resurrección del Coliseo y de la antigua Roma"; el dórico y el jónico se superponen en el patio del palacio de Carlos V en la Alhambra. Cuando se superponen órdenes iguales, se ha interpretado que sería para reforzar el significado simbólico de ese orden (Müller Profumo, 1985).

Un buen ejemplo de superposición, por lo complejo, fue la rampa helicoidal del Belvedere, de Bramante, por la que se accedía al "patio de las estatuas, al jardín cerrado e inaccesible de los papas emperadores y huma-

nistas" (Bruschi, 1987). Con una planta circular que genera un cilindro, en esta escalera Bramante utilizó la superposición de órdenes (fig. 2.25). Vasari la describía así: "hizo una escalera de caracol sobre columnas que se elevan, de tal forma que se puede subir a caballo, y en la que el dórico se introduce en el jónico, y este en el corintio, y de uno surge el otro: obra de suma gracia y hecha con un excelente artificio". Lo conseguiría manteniendo la misma altura en las columnas (lo que transgredía las normas, pero era necesario en la escalera), y reduciendo más o menos un centímetro de diámetro en cada una, con lo que al mirar desde abajo, se produce el efecto óptico, basado en la utilización de las reglas de la perspectiva, de que las columnas se van alejando más de lo que realmente lo hacen. Cuando Vignola, inspirándose en esta, construyó otra escalera helicoidal en el palacio Farnesio de Caprarola, simplificó el problema, utilizando en toda ella el orden dórico, pero hizo más complejo e impresionante el espacio de la escalera al rematarla con una rotonda con cúpula.

El uso de los órdenes superpuestos se sustituyó en ocasiones por el orden gigante o colosal, que abarca dos plantas o más, como sucede en los palacios de la plaza del Campidoglio en Roma (fig. 2.20), en la cabecera de San Pedro del Vaticano, proyectados por Miguel Ángel, o en el palacio Valmarana de Vicenza, de Palladio.

Figura 2.20. Miguel Ángel y Giacomo della Porta. *Palazzo dei Conservatori* en el Campidoglio. Acabado, *ca*. 1568. Roma.

Hay otros elementos sustentantes muy utilizados en el Renacimiento, que fueron las figuras humanas, bien femeninas –las cariátides– bien masculinas, los atlantes o telamones. A ello se suman los hermes, hermas o *herma*. Las cariátides tienen su fuente de autoridad en Vitruvio. Ya en la edición de Fra Giocondo de 1511 encontramos un grabado de las cariátides, aquellas mujeres de la ciudad de Caria en guerra con los griegos quienes, cuando la conquistaron, se llevaron como esclavas a las mujeres, y los arquitectos de entonces "diseñaron en los edificios públicos unas estatuas de matronas que soportaran todo el peso, con el fin de transmitir a la posteridad el castigo impuesto por las ofensas de las cariátides" (Vitruvio, libro I, capítulo I). Parecida procedencia tienen las figuras masculinas o *telamones* –el mismo Vitruvio escribió que no encontraba cual podía ser el origen de esa palabra, que dice que se puede sustituir por la de *Atlantes* como los llamaban los griegos– que recuerdan a los persas prisioneros de los espartanos tras haber sido vencidos. Por eso Vitruvio habla de pórtico pérsico. En cambio los *herma* de la antigüedad clásica se llaman así porque derivan del culto a Hermes. Estos hermes consistían en un pilar rectangular con la cabeza barbada de Hermes, con representación normalmente también de los hombros. Eran divinidades protectoras asociadas con el *Término* romano que protegía las fronteras. Cariátides, telamones y hermes –con matices inevitables en las denominaciones dada la complejidad de sus orígenes– adornaron los palacios, las villas e incluso algunos espacios religiosos del Renacimiento, y aunque a veces se asocien a los órdenes –la cariátide al jónico, el telamón al dórico o toscano– introducen la licencia a la norma al antropomorfizar la arquitectura.

Los Hermes del jardín secreto del Palacio Te en Mantua (fig. 2.21) se representan con todo el torso, quizá en una mezcla con aquellos persas apresados, pero no dejan de ser una reconstrucción casi arqueológica de estas figuras de hermas. El cuerpo de los hombres y las mujeres sustentando los edificios se prestan a muchas interpretaciones, desde la alusión a las ninfas en las cariátides del Ninfeo de Villa Giulia en Roma, a los guerreros turcos aprisionados, como los antiguos persas, en la *Porta Nuova* de Palermo para recordar el gran triunfo del emperador Carlos V. Las cariátides de Goujon en el Louvre (fig. 3.46), las de Vandelvira y Jamete en la sacristía del Salvador de Úbeda, o los "prisioneros" de la fachada de la suntuosa casa del escultor Leone Leoni en Milán, atestiguan el éxito de este tema en la arquitectura renacentista. Su fuerte desarrollo en la zona de Toulouse en Francia, y en general en ese país, explica la frecuencia con que los encontramos en la arquitectura aragonesa, que tuvo una gran influencia francesa: el patio de las casas de Gabriel Zaporta (fig. 2.22), las ventanas de la casa de los Morlanes, la portada de la casa de Pedro Martínez de Luna, pero también son frecuentes en los grabados que ilustraban las portadas de libros impresos en Zaragoza.

Figura 2.21. Giulio Romano. Palacio Te. Mantua. Hermes del jardín secreto.

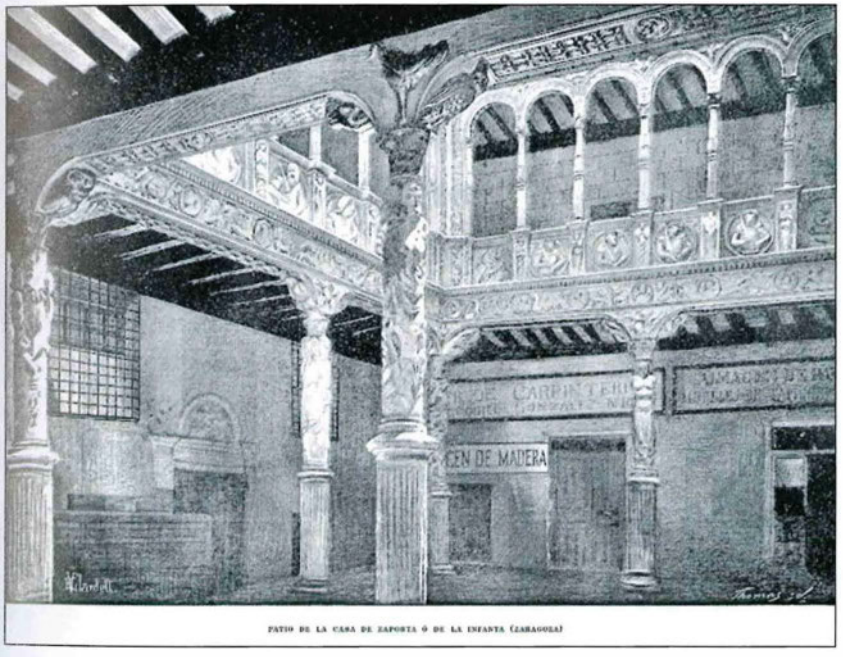


Figura 2.22. Patio de la Infanta. Casa de Gabriel Zaporta. *ca.* 1550. Zaragoza. Grabado de 1884.

Serlio en su sexto libro, dedicado a las casas, escribió que una casa con un pórtico de columnas era adecuada sólo para quien fuera considerado "rico ciudadano o verdadero comerciante", con lo que el lenguaje de los órdenes adquiere también un significado de diferenciación social, de reflejo de las jerarquías, al que seguimos siendo sensibles, porque nunca esperaremos encontrar columnas clásicas en la casa de un campesino o de un artesano. (ACM)

Bramante

Donato Bramante (1444-1514) se formó primero en Urbino y luego en Milán, para acabar su vida en Roma al servicio de Julio II. En Milán, donde estuvo al servicio de los Sforza, tuvo relación con Leonardo, y ambos, además de otras obras, se ocuparían de diseñar espectáculos y escenarios para fiestas, ejemplo de una versatilidad en el ingenio de estos artífices que nunca debemos perder de vista al estudiar el Renacimiento. Procedente de la pintura, aunque no fuera un gran pintor, su dominio tanto de esta como de la escultura se aprecia en una de sus primeras obras de arquitectura, el coro de la iglesia milanesa de Santa María presso San Sátiro, comenzada en 1482, en la que Bramante aplica las leyes de la perspectiva a la construcción del

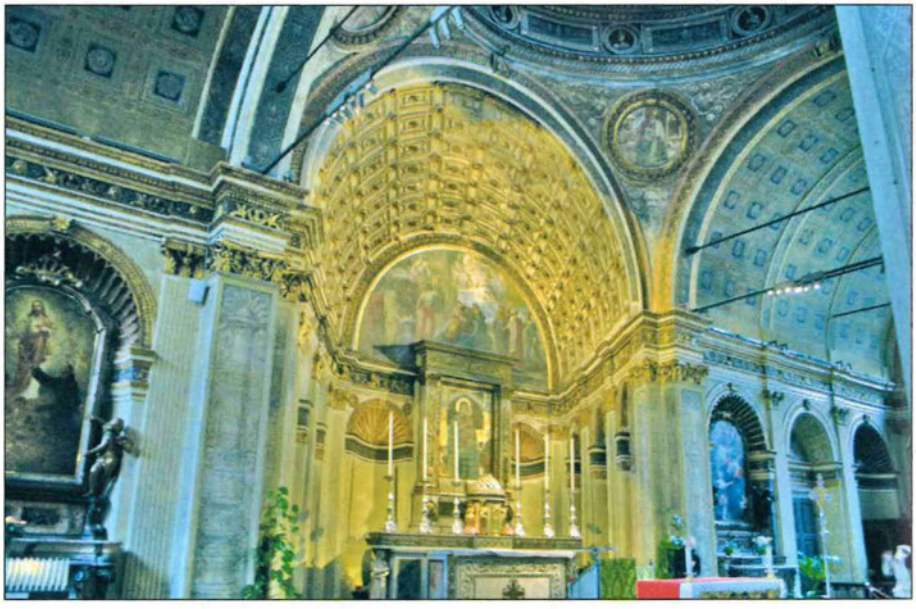


Figura 2.23. Bramante. Santa María presso San Satiro. Iniciada en 1482. Milán.

espacio para dar profundidad mediante la disposición de los casetones a un espacio que no la tiene (fig. 2.23). En ese ambiente milanés se relacionó también con Francesco di Giorgio Martini, y con el matemático Luca Pacioli. Aunque para algunos coetáneos no fue un hombre de gran cultura, el carácter científico de su profesión le hizo ser considerado experto en perspectiva, cosmógrafo e ingeniero, especializado en obras hidráulicas, fortificaciones y máquinas, además de lo que hoy llamaríamos urbanista.

Es posible que viajara a Roma en 1493 y participara en el proyecto del palacio de la Cancillería, pero todos sus años de formación, cuando logró la fama que le llevaría a la Roma de Julio II, transcurrieron en Lombardía, donde estudió la arquitectura medieval. Vasari recuerda que cuando Bramante llegó a Roma midió todas las fábricas antiguas, tanto en la ciudad como en los alrededores, llegando hasta Nápoles y estudiando también los restos romanos de Tivoli y la villa Adriana. Con los años fue uno de los fundadores de una nueva arquitectura que superó los localismos y las tradiciones vernáculas medievales, para crear un lenguaje clásico de valores universales.

En torno al Jubileo del año 1500 se trasladaría a Roma. Allí proyectó obras tan relevantes para la historia de la arquitectura como el templete de San Pietro in Montorio, el patio del Belvedere (fig. 2.24), los primeros pro-

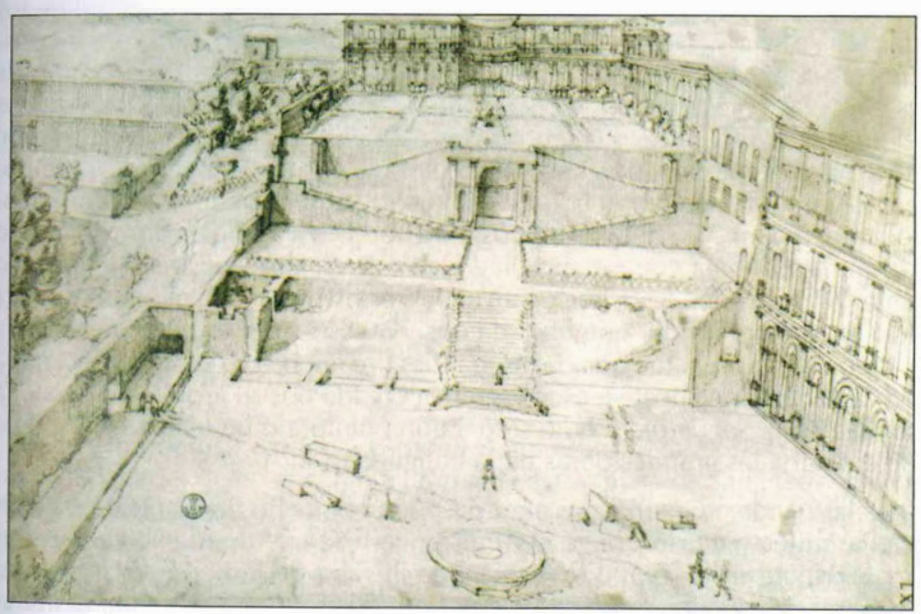


Figura 2.24. Giovanni Antonio Dosio. Dibujo del proyecto de Bramante para el patio del Belvedere. 1545. Galleria degli Uffizi. Florencia.

yectos para el nuevo San Pedro, el palacio de los Tribunales, el proyecto del puerto y fortificación de Civitavecchia... y sin embargo son pocas las obras que quedan suyas, ya que o fueron destruidas, o tan transformadas que resultan irreconocibles. Para Serlio, como para Palladio, Bramante había sido el primer arquitecto que sacó a la luz la buena y verdadera arquitectura de los antiguos, que había estado oculta durante siglos.

En medio de esa fiebre destructora/constructora encaminada a la renovación de la Roma de los papas, heredera de la Roma Imperial y de la Roma de Constantino, Bramante trabajó también, entre otros, para clientes españoles. La fuente de Santa María in Trastevere le fue encargada por el cardenal de Valencia, Juan López, en tiempo del papa Alejandro VI. Los Reyes Católicos fueron los que financiaron la ampliación hacia la plaza Navona de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli entre 1498 y 1500. Esta era la iglesia de los españoles en Roma, y el que Bramante fuera uno de los expertos consultados se debió a la mediación del cardenal Bernardino López de Carvajal. Fue también este cardenal español, un hombre ambicioso, culto y muy poderoso, que estuvo a punto de ser papa, quien le encargó la obra que comentamos en otro capítulo, el templete de San Pietro in Montorio, financiado asimismo por los Reyes Católicos.

Fue el arquitecto de Julio II, durante cuyo papado (1503-1513) inició la nueva basílica de San Pedro. Aunque luego fuera muy transformada, el interior que proyectó Bramante se aproximaría mucho al escenario de la escuela de Atenas pintada por Rafael en las estancias vaticanas. Su estudio de los edificios antiguos de Roma y Nápoles le llevó a aprender sus sistemas constructivos, aunque a veces la rapidez que quería imponer a la ejecución de sus obras las hizo poco duraderas, como sucedió en alguno de los pórticos del Belvedere, una obra proyectada hacia 1503 para el papa Julio II. Fue un patio que unía el viejo palacio papal con la villa que había construido Inocencio VIII, utilizada por el pontífice como lugar de recreación. Era un espacio largo, de unos trescientos metros, con pórticos a ambos lados, y al fondo una gran escalinata con rampas diagonales. Bramante construyó el espacio según los principios de la perspectiva, en tres niveles y con el punto de fuga en la exedra del fondo, que hoy se conserva. Este gran espacio, acabado a lo largo del siglo XVI, fue una de las grandes creaciones de Bramante. El papa podría ver esta perspectiva escenográfica creada por su arquitecto desde la estancia de la *Segnatura,* como si fuera una pintura o un teatro, un espacio que emulaba las grandes obras de la antigüedad.

Relató Andrea Guarna, dos años después de muerto Bramante, que cuando el arquitecto murió y llegó al Paraíso dijo a San Pedro que iba a transformar la áspera calle, difícil de subir, que llevaba de la tierra al cielo, para hacer una de caracol, tan fácil de subir por ella, que se podría hacer incluso a caballo, lo que recordaba sin duda a su famosa escalera del Belvedere (fig. 2.25). Es más, iba a demoler el Paraíso para hacer uno nuevo con habi-

taciones elegantes y confortables para los santos. Si eso no se le aceptaba, se iría al infierno, pero también para derribarlo y hacer uno nuevo. Son palabras en las que se puede reconocer la soberbia del arquitecto de Julio II, un papa capaz de destruir el viejo San Pedro y todas las casas que fueran necesarias para hacer una nueva Roma en la que recuperar la grandeza de la Roma imperial para la *Roma triunfans* de los papas. Para los teóricos del Cinquecento, Bramante fue el creador del clasicismo arquitectónico, capaz de unir el presente con la Antigüedad. (ACM)

Figura 2.25. Bramante. Escalera del Belvedere. 1512. Roma.

San Pietro in Montorio

Fue el poderoso cardenal español Bernardino López de Carvajal, aspirante al papado, quien encargó a Bramante el templete de San Pietro in Montorio, financiado por los Reyes Católicos. Se construyó entre 1498 y 1512, como fechas extremas en las que se mueven los especialistas sin que haya un acuerdo, porque la fecha que aparece en la inscripción, 1502, puede referirse a la cripta donde se sitúa, pero no a todo. Sería también Carvajal quien dio los principios que debían regir el proyecto, centrado en la figura de San Pedro.

Este templete, *il tempietto*, es casi un icono de la arquitectura del clasicismo y ha sido objeto de reflexión para los historiadores de la arquitectura desde su construcción. Como acabamos de ver, Bramante fue celebrado como el creador del Clasicismo en arquitectura, y la obra que mejor define ese papel que la historia le ha atribuido –a la par que el proyecto para San Pedro– es este templete. Encajonado en el patio del convento de san Pietro in Montorio, del que eran patronos los Reyes Católicos, Bramante lo pensó rodeado de un patio circular inscrito a su vez en un cuadrado, tal como lo reproduce un grabado del libro III de Serlio (fig. 2.26).

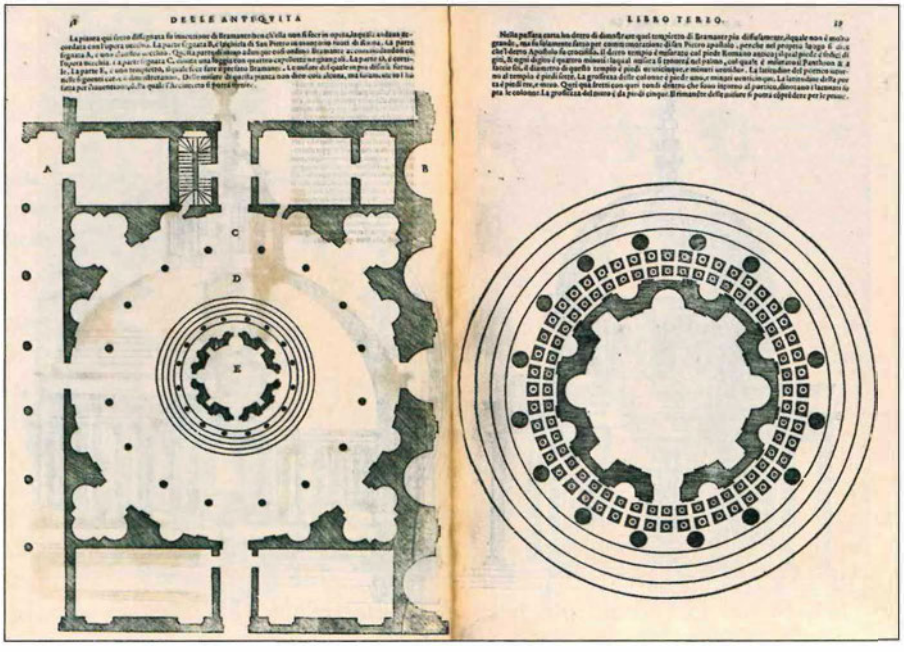


Figura 2.26. Templete de San Pietro in Montorio en Sebastiano *Serlio, Il Terzo Libro Di Sebastiano Serlio Bolognese, Nel Qval Si Figvrano, E Descrivono Le Antiqvita Di Roma, E Le Altre Che Sono In Italia, E Fvori De Italia.* Venecia, 1544-1545.

Se construyó en el lugar en el que se creía que había sido sacrificado San Pedro, el primer pontífice, y de ahí el potente carácter simbólico de esta pieza maestra de arquitectura. El círculo, en la base de toda la composición, era símbolo de la divinidad, como la cúpula lo era de la esfera celeste. Ya avanzado el siglo XVI, Palladio en su tratado recordaría cómo los templos circulares se dedicaban antiguamente, además de a Vesta y a Hércules, a la luna y el sol, los astros que regían la vida de los hombres, como San Pedro

regía la de la Iglesia. El orden dórico tiene también un carácter simbólico que bebe de Vitruvio, ya que ese era el orden empleado en los templos dedicados a los dioses masculinos y fuertes. Bruschi, a quien seguimos en su riguroso estudio del edificio (1987), estableció hace tiempo cómo los cuatro nichos del interior, destinados a los evangelistas, y las cuatro capillas que iban a ir en el pórtico circular que no se construyó, introducían el cuadrado. Así, los círculos concéntricos del templete acababan resolviéndose en un cuadrado, pues cuatro eran los puntos cardinales, como cuatro eran las partes del mundo al que irradiaba la fe de San Pedro. Por otra parte, todo es múltiplo de cuatro en este templete. Además de lo citado, dieciséis son las columnas del pórtico, que se correspondían con las dieciséis que iba a tener el patio circular, y las metopas del entablamento son cuarenta y ocho. El número tres, el de la Trinidad, el de las virtudes teologales, se visualiza en los tres escalones que dan acceso al templete, y la proporción entre el diámetro y la altura es de 3/4. El mismo historiador ha interpretado el desarrollo en altura de la siguiente forma: la cripta recordaría las catacumbas (o

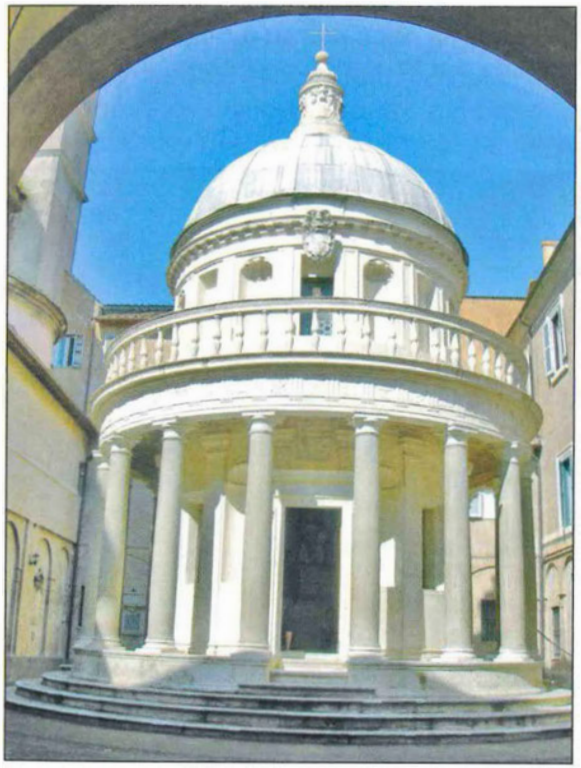


Figura 2.27. Bramante. Templete de San Pietro en Montorio. *ca.* 1498-1512. Vista desde el acceso al patio.

quizá el infierno), el cuerpo circular rodeado de columnas sería la iglesia militante y la cúpula sería símbolo del cielo. El carácter "parlante" de esta arquitectura afecta también a su decoración, pues como señala Bruschi en las metopas sobre el orden dórico se representan objetos litúrgicos, y en la metopa que se corresponde con el eje de entrada aparece el cáliz, como exaltación del sacramento de la Eucaristía (fig. 2.27).

Bramante conservó en esta obra un lenguaje simbólico de raigambre medieval, y supo integrarlo en el edificio más emblemático del Clasicismo. Sin embargo, y puesto que en el templete las relaciones entre los elementos respondían al reflejo de una armonía superior que se entendía como parte del mensaje universal de la Iglesia, la arquitectura se puso al servicio de esa idea, y Bramante para ello forzó el lenguaje clásico. Así, los muros entre las pilastras de la *cella*, tanto en su interior como en el exterior, son más estrechos de lo que deberían según las reglas, porque lo importante era la forma concéntrica que marcaban las columnas y pilastras. Quizá la formación de Bramante como pintor explicaría esas transgresiones, ya que en algunas de sus obras, como ha señalado Borsi (1989), subordinó la lógica de la construcción al engaño visual que un pintor sabe crear mediante el manejo de la perspectiva. Incluso esta obra, con su monocromía y su limpieza de líneas, ha sido comparada por Bruschi a un dibujo.

Figura 2.28. Bramante. Templete de San Pietro in Montorio. *ca.* 1498-1512. Detalle de la balaustrada.

Si nos situamos en la entrada del patio, el punto de vista que Bramante pensó para su obra, veremos un edificio de planta central, con el punto de fuga coincidiendo con el eje del templete, marcado por la linterna de la cúpula. No importa por lo tanto que la puerta de ingreso al templete sea recta y no curva para adaptarse al muro, puesto que la vamos a ver frontalmente. La balaustrada (fig. 2.28), que no tiene función ninguna, ni la podría tener por sus proporciones, sí la tiene visualmente, puesto que enlaza el cuerpo inferior, elevándolo y creando una zona de luces y sombras, con el de la cúpula. Y si nació financiado por los Reyes Católicos, pudo tener un "retorno" a España, al influir posiblemente en la custodia del retablo mayor de la basílica del monasterio de El Escorial (Marías, 1987). (ACM)

La ***interpretación de la antigüedad en el baptisterio de Florencia***

Según han apuntado Alexander Nagel y Christopher Wood (Nagel y Wood, 2010), una novedad fundamental de la experiencia frente a los objetos artísticos en el Renacimiento es la comprensión inédita de su inestabilidad temporal, que estos autores han definido en términos de anacronismo. Siguiendo la etimología griega de esta palabra, las obras de arte tendrían la facultad de conectar con otros tiempos distintos del presente, representando y actualizando al pasado, pero también proyectando hacia el futuro. Otros autores como Georges Didi-Huberman (2002) han reclamado siguiendo a Aby Warburg la complejidad de la cronología de las imágenes y la han leído fundamentalmente como una supervivencia del pasado a través de la historia. Para Nagel y Wood podríamos hablar más bien de un enlace voluntario que las obras de aquel presente (o sus creadores/espectadores) pretendían establecer con el pasado. En sus palabras, en los siglos XV y XVI, las imágenes y los edificios establecían relaciones con la historia diversa de Europa, conectando con Tierra Santa, con Roma (monárquica, republicana, imperial o cristiana) y con Bizancio. Estas obras creaban cadenas con el pasado que seguían diferentes modelos. En muchos casos, cuando por ejemplo existía interés por la demostración de creatividad estética y autoría artística, la conexión podía estar simplemente en la representación de objetos antiguos, en el respeto por las reglas compositivas del mundo clásico o en la recuperación de sus temas. En otros ejemplos, menos frecuentes, pero extraordinariamente interesantes por lo que nos cuentan de la mentalidad del periodo, la conexión podía buscar cadenas de sustitución, en las que un edificio o una pintura recién realizados pretendían ocupar el lugar de una obra precedente perdida, reclamando no solo la continuidad sino la actualización del pasado en sí misma. Los arcaísmos deliberados, las citas conscientes, las imitaciones de tipologías y estilo, las atribuciones de obras al pasado, las falsificaciones y otras iniciativas similares que fueron en gran medida

novedades del Renacimiento dependieron de la interacción variable entre estos dos modelos de autoría y sustitución. La recuperación de iconos bizantinos, su veneración como obras de la antigüedad, la confusión entre obras sienesas del siglo XIV y pinturas antiguas, y la proyección de los iconos en el estilo de artistas posteriores (Nichols, 2016) son arquetipos de las consecuencias que tenía esta percepción de la cronología sobre la producción e interpretación de las obras de arte.

Un ejemplo especialmente interesante de la conciencia renacentista del valor temporal de las imágenes y las arquitecturas es el Baptisterio de San Giovanni situado junto a la catedral de Florencia. El edificio era una obra románica consagrada por el papa Nicolas II en 1059, pero para Brunelleschi y sus contemporáneos se trataba de un edificio de época romana susceptible de ser imitado como ejemplo de antigüedad. Se ha señalado por ejemplo el impacto que tuvieron sus formas arquitectónicas en los diseños

Figura 2.29. Marco di Bartolommeo Rustici, *Vista del Baptisterio de San Giovanni de Florencia*. Codex Rustici, Florencia, 1448-1450.

de Brunelleschi para la iglesia de San Lorenzo. En 1330 el cronista Giovanni Villani había escrito que el baptisterio era un templo romano dedicado a Marte, que simplemente había experimentado algunas transformaciones al ser convertido al cristianismo. A mediados del siglo xv, un artesano llamado Marco di Bartolommeo Rustici lo dibujaba en un libro de notas indicando que había sido construido en tiempos del emperador Augusto (fig. 2.29). En 1550 Vasari justificaba que los arquitectos florentinos del siglo xv lo hubieran tomado como modelo arquitectónico debido a que se trataba de una antigüedad ¿Qué quería decir esto? El aspecto más interesante de este proceso es que, en la opinión de Nagel y Wood, para Brunelleschi la naturaleza romana del baptisterio no implicaba que sus piedras hubieran sido levantadas por los romanos (como pensaron Villani y Rustici), sino que el edificio, siendo anterior al gótico, reemplazaba la construcción original romana, manteniendo, si no sus formas exactas, sí su significado. Esta continuidad simbólica interesaba a Brunelleschi y le bastaba para convertir al Baptisterio en antigüedad y en modelo arquitectónico. Esta continuidad hacía también que Vasari reconociera el proceso.

La identificación del baptisterio como obra antigua es un marco necesario para entender mejor el conocido concurso del siglo xv para el encargo de los relieves escultóricos de las puertas del edificio. El cambio hacia el nuevo modelo escultórico que allí se evaluaba consistía en una recuperación de la antigüedad que representaba el propio baptisterio. En 1401, Jacopo Della Quercia (*ca.* 1374-1435), Filippo Brunelleschi (1377-1446) y Lorenzo Ghiberti (1378-1455), coincidieron compitiendo en este concurso organizado para seleccionar un escultor al que encargarle las segundas puertas de bronce del baptisterio. La obra debía continuar el trabajo que había ejecutado Andrea Pisano en el siglo XIV, y someterse al modelo precedente respetando la estructura de relieves organizados en pequeñas escenas enmarcadas por una moldura gótica. Ghiberti venció en el concurso. Desde sus propios escritos en adelante, el episodio se ha narrado como un hito fundamental en el arranque del nuevo estilo: "fuimos seis a realizar la prueba, que era una exhibición de lo mejor del arte escultórico". Los contendientes recibieron un año de plazo para ejecutar un relieve de muestra. Todos tenían que representar el sacrificio de Isaac dentro de un marco como los de Pisano, pero gozaban de libertad para componerlo a su antojo. Como indicó Pope-Hennessy, la prueba no sólo comprendía el reto de representar en un escenario diversas figuras de animales y personajes vestidos y desnudos, sino también suponía un problema de transmisión expresiva, ya que había que mostrar las emociones fuertes y contrastadas de una víctima y su verdugo, así como también era un desafío de construcción espacial al tener que combinar la escena principal con otros personajes situados en un plano secundario. Estas cuestiones fueron asuntos clave en el nuevo lenguaje artístico que se estaba gestando a partir de la recuperación de la antigüedad. Vasari, en su narración del proceso, explicaba la recuperación de la capa-

cidad de simulación visual y emocional en las figuras y la inspiración en la naturaleza en competencia con los clásicos:

> *"[Los escultores] cultivaron un estilo con mayor gracia, más natural, más ordenado, con más diseño y proporción, de forma que sus estatuas casi empezaron a parecer personas vivas, y no ya estatuas como las de los primeros. Así lo atestiguan estas obras que se realizaron de acuerdo con la renovación del estilo [...]: las figuras del sienés Jacopo della Quercia tienen más movimiento, más gracia, mejor dibujo y diligencia; las de Filippo [Brunelleschi], una búsqueda más hermosa de músculos, mayor proporción y más juicio, y así las de sus discípulos. Pero aún más aportó Lorenzo Ghiberti en la obra de las puertas, en las que mostró invención, orden, estilo y diseño, por lo que sus figuras parecen moverse y tener alma. [Las figuras de Donatello podían] soportar la comparación con las de los buenos antiguos; bien puedo decir que en esta parte él es la regla por la que se ha de medir a los otros, porque tiene reunidas todas esas partes que estaban repartidas entre muchos. Puso en movimiento sus figuras concediéndoles un cierto realismo y presteza, razón por la que soportan la comparación con las obras modernas, y, como ya he dicho, con las antiguas".*

Según explicó Vasari, Ghiberti fue declarado vencedor tras ser aclamado por Brunelleschi como el maestro más adecuado para el encargo por su habilidad para el vaciado de metales. En realidad, el proceso de decisión no está tan claro, pero afortunadamente aún se conservan algunas de las muestras realizadas para el concurso. Perdida la de Della Quercia (aunque

Figura 2.30. Filippo Brunelleschi, *Sacrificio de Isaac*, Lorenzo Ghiberti, *Sacrificio de Isaac*. 1401-1402. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.

pueda recurrirse a otras versiones del tema que realizó posteriormente), todavía se puede comparar el trabajo que Brunelleschi y Ghiberti realizaron entre 1401 y 1402 –a izquierda y derecha en la ilustración– (fig. 2.30). Veinte años antes de codificar la perspectiva, el primero ofrecía una composición valiente por sus escorzos y bien dramatizada, pero poco hábil en la distribución general de las figuras, que aparecen yuxtapuestas sin un sentido claro del espacio y la organización. Ghiberti, por el contrario, presentó una ordenación más racional, eficaz y moderna. Ambos autores compartían interés por la obtención de profundidad en el relieve, la representación correcta de la anatomía de las figuras y la referencia al mundo clásico. Estamos, con todo, en un momento muy anterior a la codificación de las reglas de trabajo que se produjo en las décadas siguientes, y estos intereses hallaban más voluntad que medios. Por más que Ghiberti y Brunelleschi basaran sus figuras de Isaac y otros personajes en torsos clásicos, el aspecto general de estas dos pruebas es aún bastante medievalizante. En cierto sentido se trata de un añadido de citas clásicas sobre una estructura compositiva premoderna.

Hacia 1425, ya después de las obras de Donatello que comentaremos a continuación, Ghiberti recibió el encargo continuar su trabajo en el baptisterio de Florencia realizando también las terceras puertas del mismo. En esta tarea, que le ocupo hasta 1450, ofreció un estilo más maduro y produjo sus mejores obras. La voluntad de cambio ya era patente desde el mismo formato de las escenas. En este caso Ghiberti pudo prescindir de la moldura medieval de Pisano para enmarcar los relieves en cuadros más alineados con la estética del humanismo. Según nos cuenta él mismo:

> *"[En ese encargo] se me dio licencia para llevarla a cabo del modo que a mí me pareciera que resultaría más adornada y rica. Planteé su elaboración en recuadros que medían una braza y un tercio; eran historias del Antiguo Testamento muy copiosas en figuras, y en ellas me las ingenié con todo cálculo para no apartarme de la búsqueda de la imitación de la naturaleza hasta donde me resultara posible, y para incluir en ellas todos los rasgos que pudiera y unas composiciones magníficas y repletas de muchísimas figuras".*

Los relieves de *Jacob y Esaú* y de *José y sus hermanos* muestran la capacidad de respuesta a Donatello que tuvo Ghiberti (fig. 2.31). Como en los relieves de aquél, la arquitectura domina la construcción de un espacio que fundamenta esa "imitación de la naturaleza" que se persigue como recuperación del modelo clásico. La sucesión de arcadas y planos de *Jacob y Esaú* recuerda claramente los recursos empleados por Donatello en el *Festín*, sumados ahora a un uso diferenciado de la profundidad del relieve entre las figuras cercanas y las lejanas que aumenta la sensación espacial. Sin embargo, ni estos esfuerzos por la construcción del espacio arquitectónico, ni su voluntad de no apartarse de la naturaleza, consiguieron que hoy Ghiberti sea reconocido hoy como un artista renacentista plenamente maduro. (AUH)

Figura 2.31. Lorenzo Ghiberti, *Jacob y Esaú*. 1425-1452. Florencia, Baptisterio.

Donatello

Donato di Niccolò di Betto Bardi, conocido como Donatello (1386-1466), no participó en el concurso de 1401 para las puertas del baptisterio de San Giovanni de Florencia, y no sabemos por tanto qué tipo de obra pudiera haber presentado allí. Sí podemos en cambio remitirnos al *Sacrificio de Isaac*, ahora en bulto redondo, que este escultor realizó hacia 1521 para formar parte de un grupo de estatuas destinadas al campanario de la catedral (fig. 2.32). La comparación con los relieves más tempranos del baptisterio es significativa para entender los cambios que tuvieron lugar en los primeros años del siglo en relación con el arte de la antigüedad. El conocimiento mucho más afinado de la estatuaria clásica que poseía entonces Donatello dotaba a sus figuras de un fundamento diferente del que podía ofrecerse veinte años antes. Habiendo sido discípulo de Ghiberti, pronto se despegó de su estilo. Encontró mayor afinidad con Brunelleschi, y según su

ejemplo transformó la búsqueda de citas clásicas en un estudio de las reglas clásicas de composición y expresión.

Gracias a su familiaridad con el arte clásico, hacia 1415-1416 Donatello era capaz de producir obras que poseían un aspecto plenamente moderno. El *San Jorge* que realizó entonces ya ofrecía los parámetros que iban a determinar todo el ciclo humanista en la escultura (e incluso su continuación hasta la irrupción de las vanguardias). La cuestión iba más allá del uso de unas proporciones adecuadas. El estudio del arte antiguo permitía encontrar modelos de expresión emocional para el rostro y de composición para la figura. Esto facilitó por ejemplo romper la aparente frontalidad e hieratismo de la imagen con gestos apenas esbozados. Simplemente con adelantar el pie derecho unos centímetros se conseguía sacarlo del marco de la basa, lo que otorgaba viveza y desplazaba todo el cuerpo colocando el torso en posición de tres cuartos frente al espectador, alterando la unicidad frontal. Aquella lección que había necesitado del trabajo de varias generaciones de artistas griegos fue encontrada por Donatello lista para ser leída en los restos clásicos que empezaban a ser recolectados con avidez. Estos cambios tan sencillos conseguían dotar de sugerencia de movimiento y vida a una estatua, que en origen no es otra cosa sino un objeto inanimado. Vasari supo verlo: "La cabeza muestra la belleza de la juventud, su espíritu y el valor en las armas, una vivacidad orgullosa y terrible y un maravilloso sentido del movimiento dentro de la piedra".

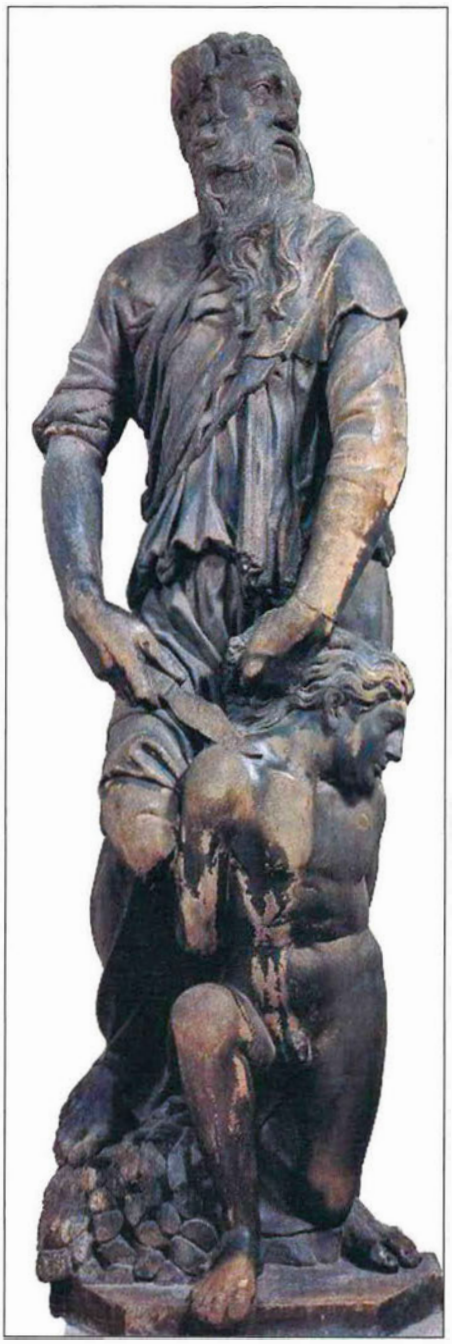


Figura 2.32. Donatello, *Sacrificio de Isaac*.1421, Florencia, Museo dell'Opera del Duomo.

Por otro lado, Donatello realizó numerosos relieves que permiten comprobar el impacto que tuvo la regularización de la perspectiva en la escultura. Desde la premisa de la voluntad de representación de la realidad visual, el relieve ofrecía los mismos problemas de traslado de las tres dimensiones a un plano que era (casi) bidimensional. Aunque podía jugarse con cierta profundidad, y esto era muy útil para los escorzos y los modelados de las figuras, se necesitaba la perspectiva para poder sugerir el espacio de encuadre. Si se asumía ese medio, era conveniente incluso buscar un relieve especialmente plano para que estos efectos pudieran ser más perceptibles. Esto, que aparece esbozado ya en alguna obra de Donatello un poco anterior a las primeras pinturas de Masaccio, es especialmente evidente en sus relieves posteriores a 1420, por ejemplo en los que ejecutó en competencia con Ghiberti para la pila bautismal de la catedral de Siena. Uno de ellos, el *Festín de Herodes*, es un magnífico ejemplo del uso que Donatello le daba a la perspectiva (fig. 2.33). Con más complejidad aún que Masaccio, Donatello se recreaba en la nueva herramienta para sugerir con la arquitectura cuatro espacios ubicados en profundidades diferentes. La primera sala, en la que transcurre la danza de Salomé y la presentación de la cabeza del Bautista ante Herodes, aparece como un espacio amplio (el techo tiene casi el doble

Figura 2.33. Donatello, *Festín de Herodes*. 1423-27, Siena, catedral.

de altura que las figuras) construido por las fugas de la ortogonal del suelo y el muro lateral con la cornisa tras la figura del rey. De forma más interesante, el muro de fondo de la sala, que es paralelo al plano y podría restar profundidad, se convertía en un recurso notable para la ilusión dimensional. En él se abren vanos que sirven para enmarcar la escena inferior y abrir la visión de otros espacios que se suceden en distintos planos. La percepción final del espacio en este relieve es notable. Se consigue por medios exclusivamente derivados del dibujo y las matemáticas y no por la profundidad de la talla, que es muy escasa (*stiacciato*). Otros elementos interesantes de esta obra son las constantes citas clásicas y la disposición de las figuras. De forma muy estudiada, el núcleo principal de la acción, es decir la presentación de la cabeza, se sitúa justo en el espacio resaltado por la fuga de la cornisa del muro izquierdo. La perspectiva aparece también como un medio para subrayar la expresión dramática del tema.

Donatello continuó sumando innovaciones durante toda su larga carrera. Otra de sus aportaciones fundamentales fue la recuperación del modelo clásico de estatua cívica exenta realizada en bronce. Una pieza fundamental en este proceso fue el *Retrato ecuestre del* condottiero *Gattamelata*, que realizó en Padua entre 1447 y 1453 (fig. 2.34). La obra es sin duda uno de los argumentos fundamentales para que podamos decir, con Vasari, que Donatello puede compararse a los antiguos y a los modernos, pues volvió a poner en circulación un género perdido que ha continuado desde entonces hasta hoy. La hazaña se explica en parte por la extraordinaria inmersión en

Figura 2.34. Donatello, *Retrato ecuestre del condottiero Gattamelata* (general y detalle). 1447-1453, Padua.

el mundo antiguo que se vivía en el ambiente universitario de Padua, de la que Mantegna también había sido fruto. Probablemente fue un encargo del senado veneciano, aunque los descendientes de Gattamelata también intervinieron. Era un medio para recordar la capacidad militar de la república. La cita de los retratos ecuestres romanos, con el ejemplo todavía presente de Marco Aurelio, legitimaba la demostración de fuerza.

Otra pieza clave de su escultura y de la recuperación del concepto clásico de estatuaria política fue el *David* que hoy se encuentra en el Museo del Bargello de Florencia, tras haber pasado por el patio del palacio de los Medici y la Signoria (fig. 2.35). La significación política de esta pieza y su propia datación son extraordinariamente complicadas y no termina de existir acuerdo entre los investigadores. Las hipótesis para fijar una fecha varían entre la posibilidad de que Donatello lo ejecutase antes de desplazarse a Padua o bien a su regreso. La referencia más temprana que se posee sobre la obra es

Figura 2.35. Donatello, *David*. *ca.* 1430-1450, Florencia, Museo Nazionale del Bargello.

Figura 2.36. Donatello, *Judit y Holofernes*. *ca.* 1454, Florencia, Plaza de la Signoria.

una descripción de la boda de Lorenzo de Medici en 1469, y sitúa la estatua sobre una columna de bastante altura en el centro del patio del Palazzo Medici. Tras la expulsión de la familia fuera de Florencia, la estatua fue trasladada en 1495, junto con la *Judit* también de Donatello, al palacio de la Signoria. Allí estuvo hasta mediados del siglo XVI. Esta imagen de *Judit y Holofernes* era otra escultura de bronce que Donatello había realizado para los Medici (fig. 2.36). Probablemente la ejecutó hacia 1454 y estuvo destinada al jardín del palacio.

Estas condiciones de exposición pública son signo de la importancia que estas imágenes debieron tener en el programa de imagen política de los Medici y en la construcción de identidad florentina (Shearman, 1992). Con todo, la definición del sentido último de estas dos obras no acaba de encontrar consenso en la comunidad científica. La interpretación clásica de *Judit y Holofernes* fue servida por Edgar Wind, mostrando a la estatua como un símbolo de las virtudes, encarnadas en Judit, que acaban con los vicios concretados en Holofernes. Lógicamente, los Medici estarían del lado de la primera. Pero igualmente se han ofrecido otras lecturas que han provocado amplios debates, como la que explica el *David* como muestra de erotismo homosexual o incluso como un interesante referente de homosociabilidad con implicaciones políticas e identitarias (Randolph, 2002). En cualquier caso, la presencia de contenidos políticos y simbólicos está atestiguada por fuentes coetáneas fiables (Kemp, 1997). Entre las razones que se arguyeron en el siglo XVI para la retirada de la Judit estaba que la estatua era un símbolo de la muerte, que había sido erigida por un poder negativo, y que no correspondía a la mujer matar al hombre.

Finalmente, ambas obras son especialmente interesantes porque desafían los arquetipos estéticos tradicionales que se han utilizado para caracterizar al Renacimiento y distinguirlo de otros casilleros estilísticos. Ninguna de las dos encaja en las presuntas formas estables, cerradas, serenas y austeras que en teoría deberíamos localizar en el *Quattrocento* y más aún en el Donatello del *San Jorge*. Es cierto que no encontramos la invitación al movimiento de Bernini, pero también es evidente que tanto la "curva sensual" del *David* como la "expresividad dramática del pictoricismo de luces y sombras" de la *Judit* podrían aparecer en cualquier comentario tradicional de cualquier obra habitualmente etiquetada como manierista o barroca. Parece como si Donatello hubiera descubierto que la inspiración en la antigüedad estaba igualmente abierta a otros periodos no clásicos del mundo griego y romano. Por otro lado, frente a la serenidad que se le supone al Renacimiento temprano, ambas vistas traseras son igualmente inquietantes. O al menos lo parecen para el espectador y el historiador contemporáneos.

La exhibición de novedad que suponían las obras de Donatello, su presencia pública y su éxito social otorgaron a su trabajo un gran efecto sobre la comunidad artística italiana, garantizándole una influencia que se exten-

dió largamente. De una forma parecida a como sucedía con Masaccio, Donatello sentó las bases de un nuevo lenguaje. Este se extendió rápidamente para ser adaptado bajo multitud de variantes. El deseo de recuperación de las posibilidades de la estatuaria clásica como medio de representación pública se daba en toda Italia, y muy pronto apareció en toda Europa. (AUH)

Andrea Mantegna

En Padua, cerca de Venecia, coincidían algunas de las mejores pinturas de Giotto y un potente núcleo humanista y anticuario alrededor de su universidad. Esta feliz circunstancia impulsó la experimentación pictórica desarrollada por Andrea Mantegna (*ca.* 1431-1506). Formado en el taller de Francesco Squarcione, Mantegna debe su posición en la historia de la pintura a la combinación de la solidez de su interés por el mundo clásico y a la apuesta decidida que efectuó por la perspectiva. A esto hay que sumar la capacidad de su expresión dramática. Todo esto puede comprobarse en el dibujo nervioso, la disposición forzada de las figuras, y los estudios arqueo-

Figura 2.37. Andrea Mantegna, *Cristo muerto*. *ca*. 1475-1478. Milán, Pinacoteca de Brera.

lógicos del fondo de su *Oración del huerto*. De la misma forma, su *Cristo muerto* es un auténtico icono de los usos del escorzo como medio para la ubicación de figuras en el espacio pictórico tridimensional, así como un ejemplo de la pertinencia de este uso para reforzar la intensidad dramática a través de su violencia compositiva (fig. 2.37). Este mismo efecto se buscaba en las figuras femeninas de este cuadro a través de otros medios: en este caso por la expresión de los rostros, que son análisis de comunicación gestual.

Su interés por la antigüedad no se detenía en las arquitecturas o los ropajes de sus personajes, sino que se extendía igualmente a la imitación pictórica de los géneros y los soportes artísticos clásicos. La *Introducción del culto a Cibeles* en Roma buscaba la reproducción del aspecto de un relieve gracias a la técnica conocida como grisalla (fig. 2.38). Los personajes están realizados utilizando fundamentalmente el color gris, como si fueran de piedra. El efecto se lograba mediante la disposición de distintos tonos que revelan un estudio muy intenso de las luces y las sombras para crear la sensación de volumen en las figuras. Normalmente la grisalla no contiene otros colores, pero en este caso se han introducido algunos con el fin de sugerir un fondo de aguas de mármol, y contribuir aún más a la ilusión de encontrarnos ante una escultura o, posiblemente, un camafeo. También es destacable el uso que Mantegna hizo aquí de la perspectiva baja al modo de Masaccio, de la que se sirvió para amplificar la monumentalidad de las figuras. Como suele ocurrir en Mantegna, estos medios formales se ajustan de una forma muy coherente a las necesidades del tema. El aparato clásico se correspondía plenamente con el tema de la pintura. La historia narra un hecho sucedido durante las guerras púnicas: el traslado a Roma de una piedra sagrada que había caído del cielo sobre el monte Ida en el año 204 antes de Cristo. La piedra (de forma redonda, sobre las andas) representaba a la diosa Cibeles, y el hecho había sido augurado como una señal de la pronta expulsión de los cartagineses fuera Italia. El público que recibía a la

Figura 2.38. Andrea Mantegna, *Introducción del culto a Cibeles en Roma*. 1505-1506. Londres, National Gallery.

diosa estaba compuesto por senadores romanos, y entre ellos se representa de forma reconocible a Escipión, quien habría de ser el protagonista de la victoria frente a Cartago. La pintura formaba parte de una serie sobre los hechos de este general romano encargada por el noble veneciano Francesco Cornaro, quien se pretendía descendiente del linaje de Escipión. Finalmente, al hablar de Mantegna es importante recordar el éxito social que obtuvo como pintor de la corte de los Gonzaga. Estos, siguiendo también el modelo de los clásicos, premiaron los servicios que rendía a su política de imagen pública con varios reconocimientos entre los que estuvo un nombramiento como caballero. (AUH)

La Casa de Pilatos en Sevilla

Uno de los edificios con una historia más interesante para entender la recepción del mundo clásico en el Renacimiento español es el palacio de los duques de Alcalá en Sevilla, habitualmente conocido como la Casa de Pilatos (fig. 2.39). El edificio se levantó en distintas etapas a lo largo de los últimos años del siglo XV, todo el XVI y primeros años del XVII, y la construcción

Figura 2.39. *Vista del patio de la Casa de Pilatos. ca.* 1483-1538. Sevilla.

combinó el mantenimiento híbrido de los modelos vernáculos de arquitectura palaciega, que continuaban la riqueza de la decoración islámica, con la inserción de las nuevas novedades de la arquitectura italiana (Lleó, 1998). De manera muy interesante, la adición de elementos clásicos no se limitó a la construcción del edificio y alcanzó la creación de una colección de escultura que intervenía decisivamente sobre la percepción del conjunto. La Casa de Pilatos no estuvo sola en este proceso. Muchas residencias de la nobleza y la Corona española experimentaron un proceso de marmolización que intentaba poner al día las arquitecturas medievales. Con frecuencia, la incorporación de notas clásicas buscaba acomodar los palacios al nuevo lenguaje que estos señores habían visto en sus viajes en Italia. Similares actuaciones pueden localizarse en los Reales Alcázares de Sevilla en tiempos de Carlos V, así como en otras residencias particulares como el Castillo de la Calahorra, perteneciente al marqués de Cenete.

En 1520, Don Fadrique Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa y propietario de la Casa de Pilatos, realizó un viaje de peregrinación a Palestina en el que atravesó Italia. Por lo que puede leerse en su diario de viaje, en este recorrido prestó cierta atención a la arquitectura, mencionando la catedral de Milán, la cartuja de Pavía y las iglesias de Tierra Santa, y también se interesó por las antigüedades, a las que aludía en diversos lugares del texto: "El domingo salimos de Nápoles y llegamos a Puzoli que está a

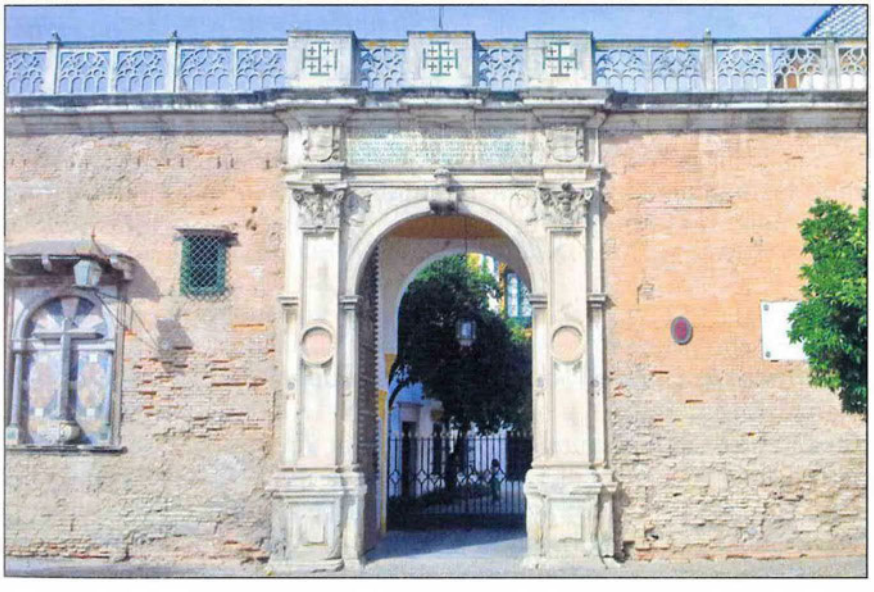


Figura 2.40. Taller de Antonio Maria Aprile da Carona, *Portada de la Casa de Pilatos*. *ca*. 1520. Sevilla.

ocho millas, donde hay muchas antigüedades [...] vi un coliseo pequeño y muchas antigüedades [...]. Otro día venimos a la ciudad de Aversa, que está a doce millas. En el camino vimos infinitas antigüedades". Además, en estas jornadas don Fadrique también tuvo tiempo de hacer compras para su palacio, como un arnés en Milán, unas alfombras turcas en Venecia o medallas en Palestina. Al tiempo, también encargó en Génova al taller de Antonio Maria Aprile da Carona una portada de mármol a la antigua para la fachada del palacio y columnas de orden clásico hechas en el mismo material para el patio principal (fig. 2.40). Lo más interesante es que con la instalación de estos elementos no solo puso al día decorativamente la arquitectura, sino que promovió una nueva interpretación general del palacio mediante la puesta en marcha de un *via crucis* procesional que lo relacionaba con Jerusalén y con la peregrinación del marqués (Pereda, 2012). De ahí le vino el sobrenombre de Casa de Pilatos. Los mármoles y el estilo clásico se convertían en un enlace simbólico que unía antigüedad, religión y legitimación familiar.

El conjunto experimentó otra transformación importante en el tercer cuarto del siglo XVI, cuando su descendiente el I duque de Alcalá don Per Afán Enríquez de Ribera reunió durante su estancia en Nápoles como virrey una colección de escultura clásica para sus residencias sevillanas. Para completar la empresa, envió también desde Italia al arquitecto Benvenuto Tortello con el fin de actualizar la arquitectura del palacio sevillano y la del cercano castillo de Bornos. El duque, sin embargo, no pudo volver a España antes de morir, pero el jardín arqueológico quedó instalado. Finalmente, a lo largo del primer tercio del siglo XVII, el III duque de Alcalá don Fernando Enríquez de Ribera redondeó el conjunto tras otra estancia italiana en la que adquirió una importante colección de pintura. Su renovación del edificio para acomodar las piezas, que entrañó también la disposición de una biblioteca y una armería, mantuvo el protagonismo anterior de las esculturas combinando las antigüedades con las pinturas modernas en un ambiente que sirvió de lugar de reunión y estudio a los humanistas y artistas sevillanos (Lleó, 2012). (AUH)

La escultura de Carlos V dominando al Furor

El obrador escultórico que tuvo más relación con la Corona española durante el siglo XVI fue el taller de los milaneses Leone Leoni (*ca.* 1509-1590) y su hijo Pompeo Leoni (1553-1608). Leone, que había demostrado su dominio del modelo clásico trabajando para Carlos V como acuñador de medallas, recibió el encargo de fundir una escultura heroica en bronce representando al soberano. En principio iba a tratarse de una escultura ecuestre, pero finalmente se ejecutó un retrato alegórico en pie, hoy conocido como *Car-*

los V dominando al Furor (1551-1555) (fig. 2.41). Las fuentes latinas recogían la descripción de sendas imágenes de Alejandro como soberano y héroe realizadas por Apeles y Lisipo. En la pintura de Apeles el monarca aparecía sujetando un rayo. En la escultura de Lisipo Alejandro estaba apoyado en una lanza, siguiendo el ejemplo del *Doríforo* de Policleto. Fundamentalmente se buscó conectar con el bronce de Lisipo (*ca.* 320), que aunque perdido hacía tiempo, era imaginable a partir de los comentarios de Plutarco, Diodoro y otros autores, quienes subrayaban su capacidad para sugerir el carácter heroico de Alejandro y su condición de soberano elegido por los dioses.

Figura 2.41. Leone Leoni y Pompeo Leoni, *Carlos V dominando el furor*. 1551-1555. Madrid, Museo del Prado.

Las resonancias clásicas del grupo quedaron reforzadas cuando Leone concibió la idea de componer una efigie desnuda de Carlos V, que quedaba habitualmente cubierta por una armadura desmontable (Helmstutler di Dio, 2011). Sobre la coraza había otro enlace con el lenguaje político de la escultura clásica: como ocurría con el *Augusto de Prima Porta*, varias figuras alegóricas sugerían las victorias del emperador. Leone entendió que este encargo definiría su carrera y puso un interés especial en él, con la idea además de competir con el deslumbrante *Perseo* de su rival Cellini. El conjunto fue acogido con éxito, y el taller milanés de los Leoni quedó a cargo de la definición de la imagen escultórica de la Corona de los Habsburgo, para la que produjeron una amplia serie de retratos y medallas. Entre ellos, Leone dirigió la realización de un retrato de la emperatriz Isabel de Portugal, otro de cuerpo entero de Felipe II y otro similar de María de Hungría. Su hijo Pompeo, que se había desplazado a España para supervisar la entrega de algunas de estas obras, se instaló finalmente en este país. Sus primeros trabajos, las tumbas de Fernando de Valdés y Juana de Austria, ya fueron para la corte. En 1579 el taller recibió el encargo de las esculturas de bronce dorado para el retablo del altar mayor del monasterio de El Escorial, que fue la mayor comisión escultórica de su tiempo. (AUH)

La mitología en el arte de corte

En los dioses paganos encontraron los gobernantes modelos de comportamiento, que no es lo mismo que "buen comportamiento", porque ya se sabe que los dioses del Olimpo no fueron precisamente ejemplos de vida ordenada, sino más bien ejemplo de todo lo que el alma humana puede albergar, bueno, malo o sencillamente humano. Por eso, también se utilizaron como ejemplo del mal comportamiento en relación con el poder. Por ejemplo, María de Hungría, hermana de Carlos V y una de las patronas del arte más entendidas del Renacimiento, encargó en 1548 a Tiziano las *Furias*, que representaban los castigos de Tántalo, Ixión, Sísifo y Ticio, como ejemplo del castigo que reciben aquellos que se atreven a desafiar a los dioses, es decir, al poder, esto es, a sus señores, en definitiva, a los reyes, como el recibido por los príncipes alemanes a los que el emperador Carlos V se había enfrentado y vencido en Mülhberg. En *Ticio* (fig. 2.42) Tiziano se basó en las *Metamorfosis* de Ovidio y en la *Eneida* de Virgilio, para representar a un buitre –águila en este caso siguiendo a una obra de Miguel Ángel del mismo

Figura 2.42. Tiziano. *Ticio. ca.* 1565. Museo Nacional del Prado. Réplica del original.

tema– devorando sin cesar el hígado de Ticio por habar violado a Latona. Las *Furias* formaron parte de la decoración del gran salón del castillo de Binche cuando en 1549 (fue destruido poco después, en 1554 por los franceses) fue visitado por el futuro Felipe II. También un castigo, el de Júpiter a los Gigantes que le habían desafiado, fue el tema de una de las salas más admiradas del Palacio Te de Mantua, pintada por Giulio Romano. En ella la ira de Júpiter, acompañado de Juno, destruye la arquitectura ante el terror del resto de los dioses que ven que todo es arrasado y los gigantes aplastados por enormes piedras y columnas por haber pretendido llegar al cielo. Si pensamos que Júpiter se identificó con Carlos V, y los gigantes con los príncipes rebeldes italianos, y que se pintó en el palacio de uno de los príncipes fieles al emperador, la lectura política de la historia mitológica resulta evidente.

Otras veces fueron las virtudes del príncipe las que buscaron en la mitología el medio de expresión. Así sucedió por ejemplo en la *Camera picta* de Mantegna en el palacio ducal de Mantua, que veremos en detalle más adelante. En los fingidos relieves de los lunetos las escenas mitológicas representan episodios de la historia de Hércules y de la de Orfeo y Arión. La muerte de Orfeo recuerda su descenso con su lira a los infiernos para recuperar a Eurídice. Es la fuerza de la música que lleva a la inmortalidad, pero también el poder del príncipe que ordena el mundo de forma armónica. En la historia de Arión, poeta y músico griego, que se salvó de morir ahogado atrayendo con su música a un delfín que le llevó hasta el puerto, nos recuerdan el amor por la música del marqués de Gonzaga, que le había sido inculcado por su maestro, el humanista Vittorino da Feltre. En cambio el tema de Hércules invita a una reflexión sobre el poder, porque Hércules era el héroe mitológico que se consideraba origen de los príncipes, prototipo de la virtud y el valor, símbolo de la fortaleza y modelo para cualquier gobernante del Renacimiento.

La asociación del tema mitológico con el desnudo, sobre todo en el caso de las Venus, generó un componente erótico al que el entusiasmo de los coleccionistas no fue ajeno. En ese sentido, son famosos los desnudos femeninos de tema mitológico que Tiziano pintó para Felipe II, y que fueron llamados por el mismo pintor "poesías" en una carta escrita al rey en 1554. En todo momento estuvo claro el carácter erótico de estas pinturas, concebidas por el pintor para satisfacer todos los sentidos de su cliente. Por ejemplificarlo en una de ellas, *Venus y Adonis*, (fig. 2.43), vemos como Venus intenta retener a Adonis, pues sabe que en la cacería va a morir. Venus de espaldas fue pensada por el pintor para ser expuesta junto con la *Dánae*, que está de frente, buscando el placer de la mirada, el gusto por el *contrapposto*. Ludovico Dolce escribía de esta Venus que no había nadie que, al verla, "no sienta encenderse, enternecerse y conmoverse en las venas toda su sangre". Para un embajador español en Venecia, Francisco de Vargas, era un cuadro "demasiado lascivo", pero vino a España a decorar las estancias del gran

monarca de la Contrarreforma, porque, como veremos, el concepto de *decoro* justifica temas y desnudos en unos espacios, mientras los prohíbe en otros.

Figura 2.43. Tiziano, *Venus y Adonis*, 1554. Museo Nacional del Prado.

Fueron muchos los dioses que entraron en los palacios del Renacimiento para explicar tantas cosas que es imposible recogerlos. Entre ellos las Venus habitaron jardines y colecciones, asociadas al disfrute de la naturaleza, y en definitiva, a los sentidos. De hecho muchas de las escenas mitológicas con desnudos transcurren en la naturaleza. El tema de Venus fue especialmente complejo porque hubo dos Venus, así como versiones de ambas, por lo que las interpretaciones a veces no son unívocas. En la obra atribuida a Cristoforo de Predis, *De Sphaera*, de 1469 (fig. 2.44), el planeta Venus preside la vida, que transcurre en un jardín cerrado, de un grupo de cortesanos, con parejas de enamorados y músicos. Como tantas otras veces, Afrodita (Venus) es símbolo de la belleza y la atracción erótica, pero a veces estos significados se complican. Ya Paride Ceresara, el humanista que asesoró a Isabella d'Este, proponía como tema de una obra que no se hizo, una batalla de la castidad –representada por Palas y Diana– contra la lujuria, que sería Venus. Así, Venus podía ser el amor, pero también la lujuria. Además,

las dos Venus principales, la Afrodita Urania, que nace del mar (de los genitales de Urano, que su hijo Saturno cortó y arrojó al mar), y rige la inteligencia y la vida contemplativa, y la Afrodita Pandemos, que rige la vida activa, estudiadas por Panofsky (1972), dieron lugar a obras paradigmáticas del arte del Renacimiento. Fueron representadas por Tiziano en la obra *Amor sagrado y amor profano* (*ca.* 1515, Roma, Galeria Borghese), asociando el desnudo con la Venus que rige la vida contemplativa, la misma que Botticelli representó en el *Nacimiento de Venus*, surgida del mar (fig. 2.45). Y sobre las Venus podemos recordar las palabras de Platón en *El Banquete*: "El amor de Afrodita Pandemo es el amor con el que aman los hombres ordinarios... el otro en cambio procede de Urania... se dirige a la fuerza y a la inteligencia".

Figura 2.44. Cristoforo de Predis (atribuido). *De Sphaera*. 1469 Modena, Biblioteca Estense.

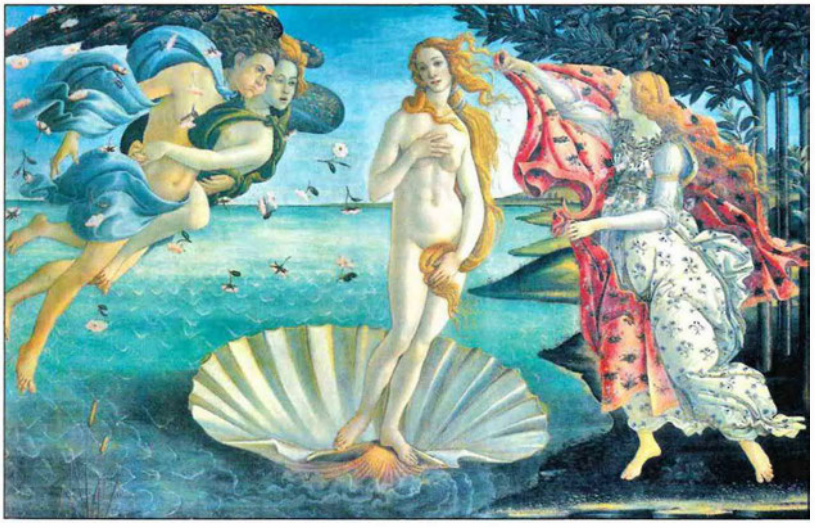


Figura 2.45. Sandro Botticelli, *Nacimiento de Venus*, 1484. Galleria degli Uffizi. Firenze.

La mitología pudo llegar sin problema también a un edificio público como un hospital, y así, en el de San Marcos de León, encontramos en los frisos de la fachada temas mitológicos, con batallas entre los dioses, cortejos triunfales, etc., que demuestran el conocimiento por parte del que ideó el programa tanto de autores antiguos como Ovidio o Virgilio, como de autores más recientes, Bocaccio con su *Genealogía de los dioses paganos*, y Alonso Tostado de Madrigal cuya obra *Sobre los dioses de los gentiles*, se publicó en Salamanca en 1506.

Muchas fueron las reflexiones que la mitología, recuperada de la antigüedad con una potencia renovada pero nunca perdida a lo largo de la Edad Media como demostró Seznec (1983), permitió a los humanistas, artistas o gobernantes del Renacimiento que utilizaron la imagen, eso sin olvidar la cantidad de obras escritas sobre el tema a lo largo de los siglos XV y XVI. (ACM)

Bibliografía comentada

BARKAN, L. (1999): *Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven, Yale University Press.
Ensayo sobre el impacto de las primeras excavaciones y de los hallazgos de obras clásicas en el Humanismo y en la práctica de los artistas de los siglos XV y XVI. Centrado en Roma.

BRUSCHI, A. (1987): *Bramante*. Bilbao, Xarait.
Pese a los muchos años transcurridos desde su publicación (de 1973 es la primera edición inglesa), sigue siendo un buen libro con el que acercarse a la arquitectura de Bramante, el gran creador del clasicismo en arquitectura.

FORSSMAN, E. (1983): *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Bilbao, Xarait.
Precedido por un prólogo de Fernando Marías sobre "Orden y modo en la arquitectura española", este libro constituye una excelente introducción al conocimiento del lenguaje de los órdenes clásicos en la arquitectura del Renacimiento.

LLEÓ, V. (2012): *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
Reedición de un texto modélico de 1979 en el que se reconstruye el proceso de creación de una identidad clásica para una ciudad del Renacimiento a través de su conexión con el mundo antiguo y de la promoción de obras de arte clásico.

McHAM, S. B. (2013): *Pliny and the Art of the Italian Renaissance*. New Haven, Yale University Press.
Revisión de los escritos sobre arte de Plinio y de su impacto en el Renacimiento. Se analiza tanto su influencia en el pensamiento artístico del Humanismo como los intentos de reconstrucción de las obras de arte descritas por Plinio que efectuaron los artistas del Renacimiento.

Tema 3

MAGNIFICENCIA

Modelo clásico y políticas de persuasión

La operación de rescate de la antigüedad que fundamentó el nuevo modelo de la arquitectura y de las artes visuales modernas no fue un proceso inocente desde el punto de vista de los intereses materiales y simbólicos de los agentes sociales del campo artístico. El humanismo ofreció una nueva gramática para la legitimación cultural que se extendió a todos los ámbitos de la sociedad moderna, desde la religión a la política y la jerarquización social. Es importante aclarar que el modelo clásico no apareció en ningún momento como alternativa a la religión, sino como un nuevo medio para reforzar sus contenidos. La antigüedad clásica se convirtió en una garantía para todo tipo de comportamientos. Las repúblicas italianas como Florencia encontraron en ella un modelo que ofrecía un aval ideológico a su sistema político. Pero lógicamente las monarquías, y de forma especial el Imperio, encontraron una referencia clara en los gobernantes romanos. Al poco de acceder al trono, Francisco I de Francia comenzó sus aventuras militares en Italia. Tras la victoria en Milán, encargó un lujoso

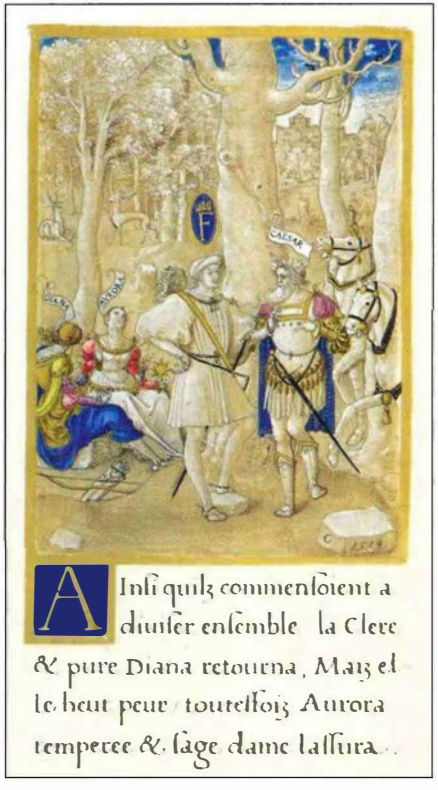


Figura 3.1. *Commentaires de la Guerre Gallique* (vol 2, *ca.* 1519-1520).

manuscrito iluminado en el nuevo estilo clásico. Este se titulaba *Les Commentaires de la Guerre Gallique*, y reproducía una supuesta conversación entre el rey francés que se adentraba en Italia y Julio César, el general romano que conquistó Francia (fig. 3.1). El libro contenía ilustraciones con escenas militares y retratos que ofrecían una doble exhibición de los argumentos y las formas clásicas del poder. Con un sentido bien distinto, pero con un uso parecido de la argumentación histórica, el aparato clásico de cualquier retablo español del siglo XVI era también una gramática destinada a reforzar el mensaje, en este caso religioso, de la obra.

La *Sacra Conversación* de Piero della Francesca en la Pinacoteca de Brera en Milán es un buen ejemplo de estos usos basados en la confluencia entre antigüedad, política y religión (fig. 3.2). En un primer acercamiento, el cuadro representa un tema religioso, la Virgen y el niño acompañados de santos. Una lectura más detenida (aunque inmediata para el espectador coetáneo) enseña la presencia del donante, que en este caso es el duque de Urbino Federico de

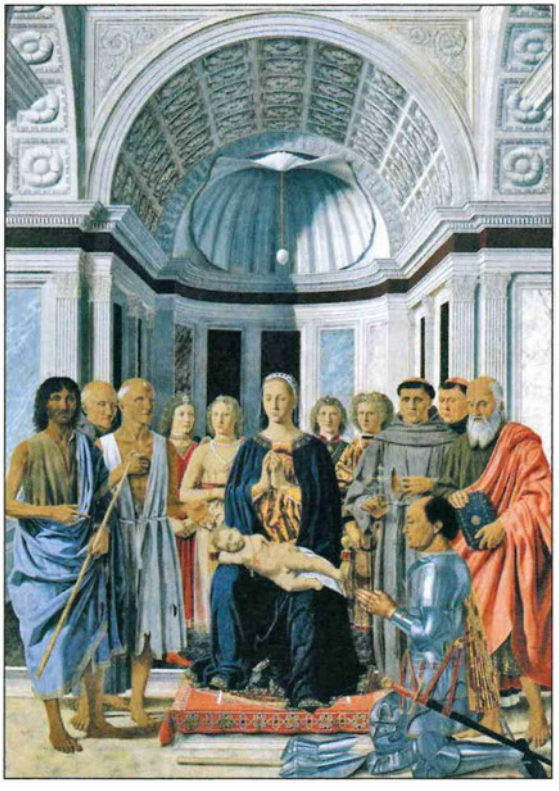


Figura 3.2. Piero Della Francesca, *Sacra Conversación*. 1472, Milán, Pinacoteca de Brera.

Montefeltro. Su presencia, que podría parecer secundaria, es fundamental. Aunque arrodillado en una posición convencional de respeto, se encuentra en primer plano, con un tamaño algo mayor al del resto de las figuras (por la perspectiva) y en un espacio que queda destacado por la diagonal del cuerpo del niño, que centra la composición. El grupo está a su vez enmarcado por una arquitectura clásica que sugiere un arco de triunfo. La imagen proporcionaba al donante una amplia legitimidad social que procedía de diversas fuentes. La armadura del duque establecía el origen militar de la distinción y el poder político (muy evidente en este ejemplo debido a su pasado como *condottiero*), el asunto devocional avalaba su piedad y le colocaba en una posición privilegiada frente a los espectadores, dentro de una conversación con santos, la Virgen y el niño. Las referencias clásicas otorgaban un aval general a la composición.

El mismo paquete clásico que proporcionaba los nuevos códigos de lectura e interpretación ofrecía referentes de prestigio que eran útiles a patronos y artistas. La supuesta relación de confianza entre Alejandro Magno y su pintor Apeles era un fábula que beneficiaba a ambas partes. Los artistas que la reclamaban pretendían ser comparados con el mítico Apeles. Los reyes y señores que la aceptaban conseguían su igualación metafórica con el no menos mítico Alejandro. Esta idea favoreció el ascenso social de los artistas durante toda la Edad Moderna, pero probablemente hubiera tenido menor aceptación de no haber beneficiado igualmente a las élites dirigentes. El ejemplo de los Medici en Florencia es bastante ilustrativo. Esta familia respondió a sus problemas de legitimidad política con un uso muy intenso de estrategias de creación de imagen artística que continuaban los mismos códigos humanistas que había puesto en marcha la república. Sólo que con unos contenidos distintos. En su exploración de avales anticuarios para los comportamientos contemporáneos, el mundo clásico ofrecía la justificación perfecta de la jerarquización social que las élites buscaban en la imagen artística. Roma avalaba la presentación en lugares públicos de retratos, en efigies situadas en retablos o enterramientos, así como la conformación de escenografías domésticas cuajadas de piezas artísticas y objetos de lujo; e incluso el desarrollo de ceremonias públicas en clave simbólica, o el mismo enriquecimiento de los vestidos y las joyas.

La clave de la justificación clásica de los gastos suntuarios estuvo en la "teoría de la magnificencia" que formularon los humanistas reelaborando la recepción medieval de la ética de Aristóteles a partir de la revisión de numerosos textos clásicos (Thomson, 1993; Lindow, 2007 y Howard, 2012). A comienzos del siglo XV en Florencia y Nápoles se codificó un pensamiento que defendía que la magnificencia era una de las virtudes necesarias para el buen gobierno. Esta consistía fundamentalmente en la realización de grandes gastos en arquitectura, pero también contemplaba fiestas, vestido y ornamentaciones como una forma de contribuir a la comunidad. Se entendía, por ejemplo, que las inversiones realizadas por los Medici en sus palacios contribuían no solo al bienestar de la familia, sino también al bien común de la ciudad dado que engrandecían la imagen y la importancia de Florencia (fig. 3.3).

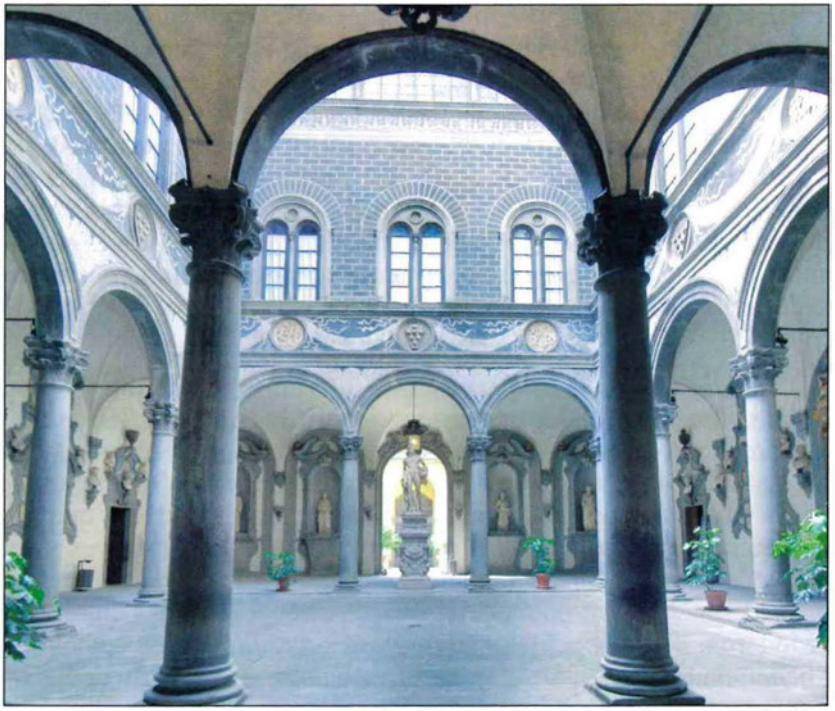


Figura 3.3. Michelozzo, *Palacio Medici Riccardi*. *ca.* 1444-1484, Florencia.

Con el humanismo, la idea medieval de la magnificencia, con su cénit en la corte borgoñona del siglo XV, ganó complejidad. Los ajuares y escenografías basadas en la exposición de riquezas sumaron un nuevo lenguaje cultural que permitía transmitir contenidos más allá del simple lujo. Aunque las piezas continuaron exhibiendo riqueza a través del mármol, el oro o los pigmentos singulares, la habilidad e ingenio de los artífices empezó a ser reconocida como un valor añadido, y por supuesto el contenido semántico de las obras otorgaba legitimidades simbólicas. En este periodo, las estrategias artísticas de creación de imagen pública experimentaron un desarrollo sin precedentes cercanos, y se convirtieron en un instrumento propagandístico de la política. El potencial de estos recursos fue experimentado ampliamente en las cortes de las ciudades estado italianas durante el siglo XV (Nápoles, Urbino, Mantua, Ferrara, Milán, Florencia), y desde comienzos del siglo XVI se extendió por toda Europa (Cole, 2016). Los soberanos y los señores de todo el continente importaron los contenidos ideológicos de presentación pública y las nuevas formas de representación figurativa. El coleccionismo moderno nació en estos años, impulsado en gran parte por estos programas de exhibición social y política. El conocido arquetipo de las cámaras de arte y maravillas (*kunst und wunder-*

kamern) se ha definido a través de las experiencias de los reyes centroeuropeos del siglo XVI. Estos reunieron interesantes conjuntos de objetos de diverso signo, como piezas arqueológicas y científicas, curiosidades naturales y obras de arte. Con ellos pretendían construir escenografías que reflejasen simbólicamente el ámbito de su poder. El modelo encontró, con lógicas variaciones, paralelos en todo el continente. (AUH)

Los espacios de la magnificencia

Ningún edificio como el palacio fue capaz de expresar visualmente la idea de magnificencia, y por ello le vamos a dedicar varios capítulos. En este nos vamos a centrar en algunos de los espacios que condensaron los usos con los que mostrar el carácter magnífico de los propietarios, o la *maiestas* del príncipe si atendemos a lo escrito por Giovanni Pontano en el Nápoles del siglo XV. Este autor, en un pequeño tratado sobre la magnificencia (*ca.* 1493-1494), que junto con otros dedicados a la liberalidad, la beneficencia, el esplendor y la convivencia enseñaba el buen uso de la riqueza por parte de los príncipes, resumía que la magnificencia se demostraba construyendo espléndidos edificios y organizando fiestas públicas.

En los palacios la primera imagen la daba la fachada, perceptible para cualquier ciudadano, y por lo tanto muy explícita de esa magnificencia, pero era al traspasar esa fachada cuando a los privilegiados que podían hacerlo se les acogía en las salas y espacios de representación. Aunque en muchos palacios del Renacimiento la planta baja tuviera estancias dedicadas a usos prácticos relacionados con la fuente de riqueza del propietario, pronto se establecían las fronteras invisibles que marcaban una escenografía del poder. En ese sentido, cada vez adquirieron mayor relevancia las escaleras, que llevaban directamente al salón, o sala de representación, donde se recibía a los ilustres y seleccionados invitados.

Pocos elementos como el de la escalera definen tan bien la idea de la magnificencia en los palacios renacentistas, algo que pasará al Barroco con una teatralidad inédita en los siglos que ahora estudiamos. Dejó de ser un elemento de paso, puramente funcional para la comunicación en altura en los edificios, para convertirse en un espacio para la ostentación y la ceremonia, regido por los principios de la simetría, tanto en ella misma como en su relación con el edificio. Lo atestiguan ejemplos como el de la escalera de los Gigantes en el Palacio Ducal de Venecia, llamada así desde que a mediados del siglo XVI se colocaron en lo alto las esculturas de Marte y Neptuno, de Jacopo Sansovino (fig. 3.4). Fue proyectada por Antonio Rizzo, construida entre 1489 y 1501, y creada para el esplendor de los rituales diplomáticos de la Serenísima y la ceremonia de investidura de los Dogos.

Figura 3.4. Antonio Rizzo, Escalera de los Gigantes, 1489-1501. Venecia, Palacio Ducal.

En los palacios italianos las escaleras tuvieron cada vez mayor amplitud y protagonismo en el edificio. Podemos citar la del palacio de la Cancillería de Roma, o la del palacio Farnesio, el más suntuoso de Roma, en el que la escalera de Antonio da Sangallo el Joven fue probablemente según Frommel (1985) la primera que se podía subir o bajar con toda la dignidad que exigían las ceremonias, al menos en sus primeros tramos, por ser estos de escalones más profundos y bajos que las anteriores. En Italia se utilizaron sobre todo las rampas de escaleras cubiertas con bóvedas, escaleras cerradas por tanto, y no las escaleras de cajas abiertas que eclosionaron en los grandes edificios españoles, en las que las rampas de las escaleras son visibles en todo su desarrollo, porque la cubierta es de toda la escalera, a veces con mucha altura –como un vacío en el que se inserta la escalera– y no de cada tramo como en las de caja cerrada, en las que nunca sabemos cómo es lo que nos queda por subir de la escalera. Desde la escalera del castillo de la Calahorra, obra de don Rodrigo de Mendoza, con una monumentalidad que se ha relacionado con la de los palacios genoveses, la escalera fue en los grandes edificios del Renacimiento español

el centro de la composición arquitectónica, y uno de los espacios más cuidados en la demostración de la magnificencia. La escalera del alcázar de Toledo, una de las más magníficas construidas en España, era alabada por la facilidad para subirla como si fuera casi llana, como acabamos de ver que se decía de la del palacio Farnesio. En cuanto al trazado de sus rampas, la del alcázar es semejante a la del palacio del Viso, de tipo *imperial* –o *preimperial* según Marías (1985)– con cinco tramos, que si viéramos en planta formarían una E. La diferencia es que la del alcázar de Toledo es de caja abierta, y la de El Viso es de caja cerrada, siguiendo el modelo italiano (fig. 3.5).

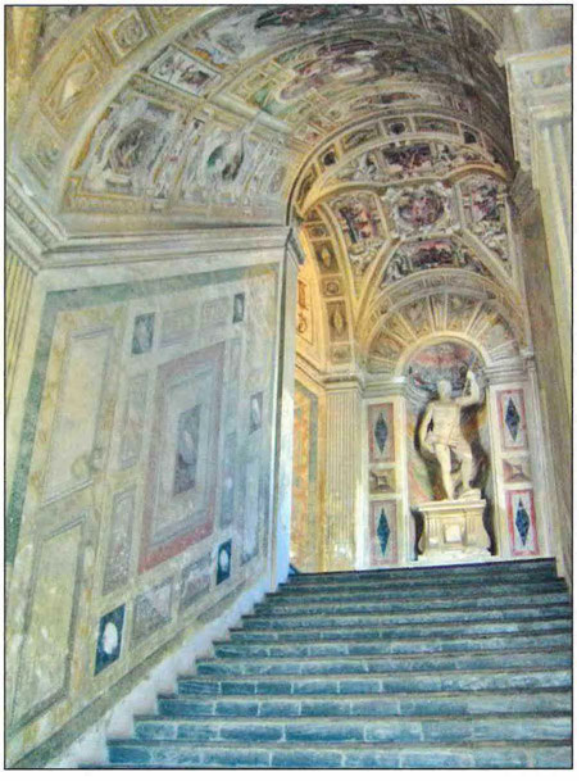


Figura 3.5. Escalera del palacio del Viso del Marqués. 1564-1586. Provincia de Ciudad Real.

La escalera *imperial* del monasterio de El Escorial –de tres tiros paralelos, en una caja abierta enorme abovedada que la cubre por entero– fue proyecto de Giovanni Battista Castello, "el Bergamasco" en 1567, pero fue Juan de Herrera en 1570 quien la convirtió en una escalera con caja abierta, y fue elogiada por todos los que la vieron acabada, como Sigüenza, que dijo que era

"una de las cosas bien acertadas y hermosas" de la fábrica (fig. 3.6). Era necesario asimilar las nuevas construcciones a modelos regios, y así, la escalera del palacio real de Palermo, de finales del siglo XVI –construída en tiempo del virrey duque de Maqueda– se haría siguiendo el modelo de las de los alcázares de Madrid y de Toledo.

Figura 3.6. Giovan Battista Castello y Juan de Herrera, Escalera del monasterio de El Escorial. 1565-1570.

Como lugares en los que expresar esa magnificencia hay que señalar también las *salas principales* y los grandes salones de representación en los palacios. En todos los casos la decoración era muy cuidada, y no faltaban nunca ni los tapices ni las espléndidas chimeneas, verdaderas obras de arte, imprescindibles ambos, tapices y chimeneas, para abrigar la vida y para hacer suntuoso un espacio. Un ejemplo de gran salón es del *Cinquecento* en el palacio Vecchio de Florencia, palacio transformado también con una gran escalera por Vasari. Cosme I de Medici no quiso alterar la imagen exterior del palacio, porque esas formas viejas eran origen de un gobierno nuevo, como recordó Vasari, pero sí

transformó profundamente el interior. Entre los salones de los palacios de las grandes cortes europeas, especialmente suntuoso fue el Salón de Baile de Enrique II en Fontainebleau, que fue decorado por Primaticcio y proyectado por Philibert de l'Orme, cubierto con un imponente techo de casetones que sustituyó al abovedado proyectado por Gilles le Breton, lo que le dio un carácter antiquizante. También la sala de baile del Louvre, de Lescot y con las cariátides de Goujon (1550-1560), aunque muy transformada, fue uno de los espacios en los que se mostró la magnificencia del rey de Francia. En el castillo de Chambord la escalera helicoidal, en la que no se cruzan los que bajan con los que suben, se construyó en el centro de cuatro grandes salones. En ese país las escaleras evolucionaron desde la helicoidal que se desarrollaba en una torre, como la de Blois, casi autónoma con respecto al edificio, y perfectamente visible en la fachada, a la escalera en rampas integrada en la construcción por influencia italiana. No tuvieron por lo tanto el carácter de espacio ceremonial de las grandes escaleras españolas, aunque lo tuvieran casi como alarde arquitectónico por su complejidad y su decoración. Tampoco son estas escaleras helicoidales exclusivas de Francia, siendo famosas en Italia dos que ya hemos citado, la del Vaticano, de Bramante, y la del palacio Farnesio en Caprarola, de Vignola, de mayor diámetro que las francesas.

Los espacios de la magnificencia se unieron mediante pasadizos: el de los Uffizi (fig. 3.7), los del alcázar de Madrid, el de Lerma, el que pensó Miguel Ángel entre el palacio Farnesio y los jardines al otro lado del Tíber, el que unía

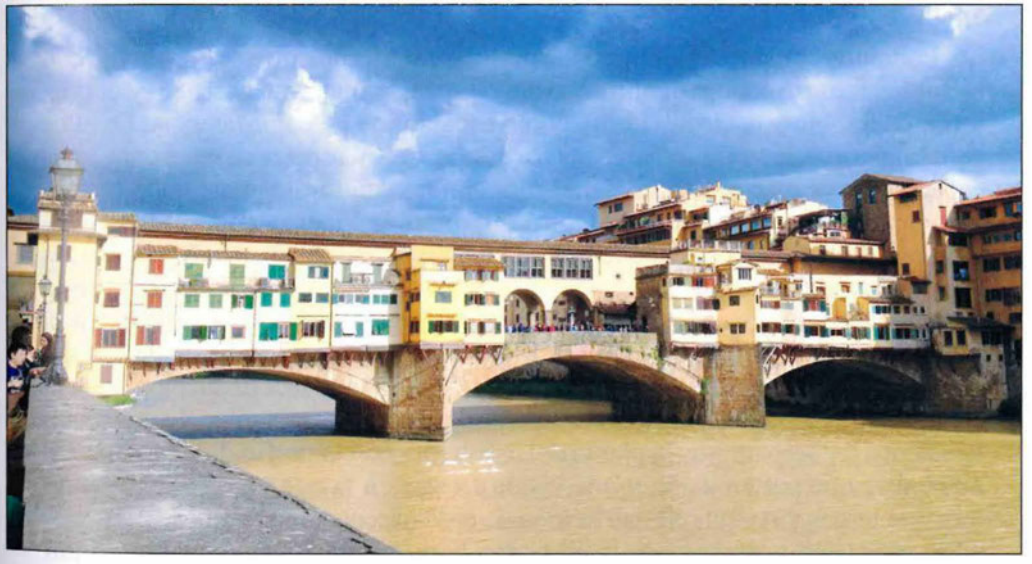


Figura 3.7. Giorgio Vasari. Pasadizo sobre el ponte Vecchio o *corridoio vasariano*. 1565. Florencia.

el palacio Farnesio de Parma con el palacio del Giardino... Los pasadizos aéreos, que unían palacios con otros palacios o con lugares de recreo, así como con iglesias, eran una suerte de "ciudad" superpuesta a los recorridos urbanos de la gente de a pie, para uso exclusivo de nobles y reyes. No es invento del Renacimiento, hay por ejemplo precedentes islámicos, pero adquiere unas connotaciones de ocultamiento muy en consonancia con la distancia buscada del soberano con respecto a los súbditos, por muy nobles o embajadores que fueran. Una voluntad que llevó también a que en los palacios no se accediera directamente a la presencia del rey, sino a través de espacios que actuaban como filtros. Esto, que sucedía por ejemplo en el alcázar de Madrid, sucedía también en los palacios ingleses. En el caso de la monarquía hispánica a figura del rey oculto fue una constante en los espacios durante el reinado de la dinastía austriaca.

La otra cara de la moneda aparecía espléndida y admirable para todos cuando la ciudad se convertía en espacio de la magnificencia en las entradas triunfales. Por ejemplo, si siguiéramos todas las entradas en las ciudades italianas hechas por el emperador Carlos V en 1535 tras la victoriosa Jornada de Túnez, podríamos saber cómo se concebía la ciudad ideal, porque todas fueron transformadas con derribos, pavimentaciones, etc., y sobre todo con arquitecturas efímeras, arcos triunfales y ricos tejidos sobre las fachadas, para convertirse en espacios ceremoniales que a lo largo del recorrido mostraban las grandezas de la ciudad. En esas entradas triunfales los reyes ocultos se mostraban a sus súbditos en una escenificación del poder en las que era su presencia física la que iba "activando" los mensajes de las arquitecturas efímeras conforme iba llegando a ellas.

Podemos considerar también los grandes teatros de corte "*all' antica*", con ejemplos famosos como el olímpico de Vicenza, inaugurado en 1585, y el posterior de Sabbioneta (1588-1590), como espacios de la magnificencia. En ellos se reconstruye la antigüedad a mayor gloria del tiempo presente, para unos espectadores capaces de apreciar el refinamiento cultural latente en la recreación de los teatros antiguos. El teatro olímpico de Vicenza (fig. 3.8), proyectado por Palladio, pero acabado por su hijo Silla y por Vincenzo Scamozzi, es un teatro realizado para la academia olímpica, que estudiaba el teatro de la antigüedad, y cuyos miembros se representaron vestidos a la antigua en el monumental escenario. Se inauguraría en 1585 con una representación del *Edipo rey* de Sófocles. En él Palladio, inspirándose en la reconstrucción del teatro romano por Daniele Barbaro, aplicó las leyes de la perspectiva, lo que resulta patente si comparamos la planta del escenario, con la profundidad real de las tres calles que parten de él, y una visión frontal en la que unas calles aparentemente largas y rectas reflejan la idea de ciudad renacentista que a veces solo pudo existir en la imaginación. El teatro Farnesio de Parma, construido por Giovan Battista Aleotti (1546-1636), admirador de Palladio, es una de las derivaciones del teatro palladiano.

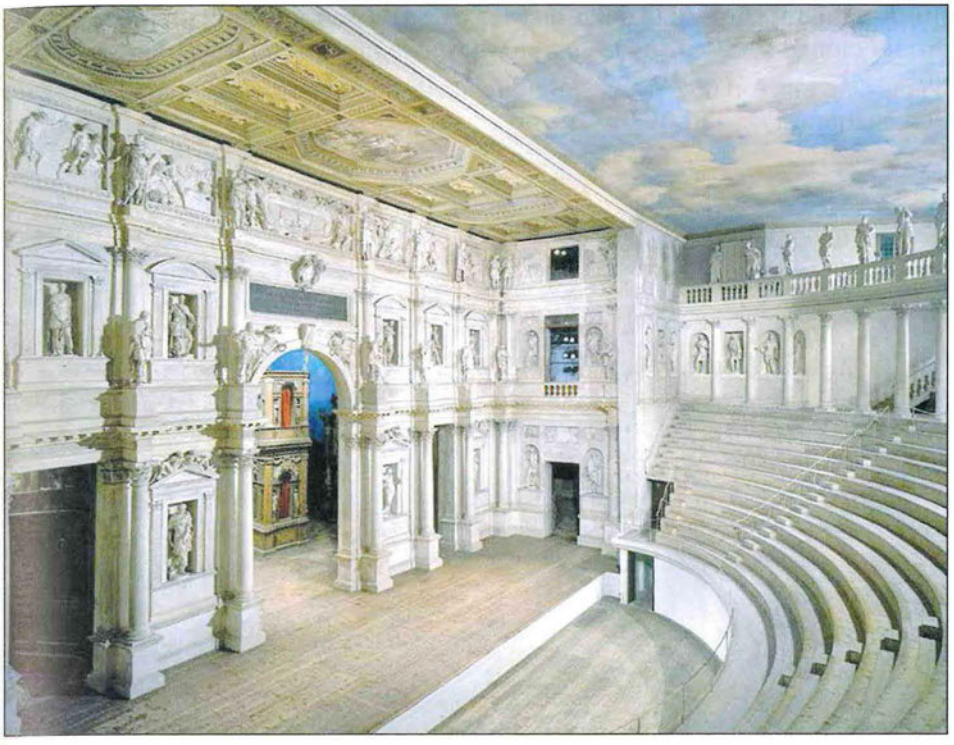


Figura 3.8. Andrea Palladio, Teatro Olímpico. Inaugurado en 1585. Vicenza.

En realidad, las múltiples experiencias sobre cómo expresar la magnificencia podrían dar lugar a otro libro. Podríamos hablar de las sepulturas que llegan a condicionar el espacio arquitectónico al que se destinan, con cúpulas como en la capilla Medicea de Miguel Ángel, pero también de otros espacios especialmente cuidados por los príncipes del Renacimiento, como fueron las bibliotecas, y el lugar de las colecciones. Ambas fueron dos de las manifestaciones del triunfo de la nobleza y de cómo la aspiración a un conocimiento universal fue intrínseco al ejercicio del poder. Se crearon espacios para albergarlas. Para las colecciones es famoso el *Antiquarium* de Munich, comenzado en 1568 para que el duque Alberto V guardara su colección de esculturas antiguas, o la *Galleria degli Antichi* en Sabbioneta (1584-1586) (fig. 3.9), con la misma función para Vespasiano Gonzaga. Probablemente las bibliotecas –hablamos de espacios, no solo de libros– más famosas del Renacimiento sean la Laurenziana de Miguel Ángel; la Librería Marciana de Sansovino en Venecia –con los libros y manuscritos legados por el cardenal Bessarion entre otros– frente al palacio del Dogo, en el espacio más simbólico del poder de Venecia sobre el mar, siendo su exterior una obra maestra por su relación con la plaza de san Marcos; la del Vaticano, difícilmente superable en cantidad y calidad de

libros y manuscritos, y la del monasterio de El Escorial, en la que en términos arquitectónicos, como sucede en la Laurenziana, es el interior lo novedoso.

Figura 3.9. *Galleria degli antichi*. 1584-1586. Sabbioneta.

Finalizamos esta breve aproximación a los espacios de la magnificencia con unas palabras atribuidas a doña Mencía de Mendoza, hermana del cardenal de Toledo don Pedro de Mendoza, que recibió a su esposo, el I Condestable de Castilla, a su regreso de la guerra diciéndole que ya tenía "palacio en que morar, quinta en que cazar, y capilla en que te enterrar", lo que constituye una buena síntesis de lo que supuso la arquitectura en la vida de la nobleza del Renacimiento. (ACM)

El palacio en Italia

La nobleza en el Renacimiento europeo abandonó poco a poco los castillos, para asentarse en las ciudades, donde las grandes familias construyeron palacios que no necesitaban ser defendidos, por lo que sus fachadas se abrieron a

la ciudad, sus plantas bajas se pudieron dedicar en algunas ciudades a actividades comerciales o de banca, y se abandonaron las torres defensivas que hasta entonces habían sido imprescindibles, como las que se ven hoy día en Siena o en Segovia, por poner solo dos de los muchos ejemplos que podríamos traer a colación. Para los reyes renovar sus residencias formó parte de las actuaciones destinadas a construir la imagen de su poder, pero también la nobleza y las grandes familias de banqueros y mercaderes construyeron suntuosas casas en las ciudades. En ellos la fachada, el vestíbulo de entrada, el patio y la escalera fueron los espacios más cuidados, por el carácter semipúblico que tenían. Aquí vamos a ver fundamentalmente los palacios italianos, por la influencia que tuvieron en el resto de las cortes europeas.

Nos centramos en la arquitectura, pero el esplendor mostrado en estas construcciones no hubiera maravillado a los coetáneos si no la hubieran visto habitada y con toda su decoración. Valga el ejemplo de un visitante a un palacio veneciano que escribió de una de sus estancias: "la chimenea era toda de mármol de Carrara, brillaba como el oro y estaba tan delicadamente esculpida con figuras y follaje, que Praxíteles y Fidias no podrían haber hecho mucho mejor. El techo estaba tan ricamente decorado con oro y lapislázuli, y los muros tan bien decorados, que a la hora de describirlos, mi pluma no es capaz de igualarlos... había tantas figuras bellas y naturales y tanto oro por doquier que no sé si en época de Salomón..." (Fortini Brown, 2008). Los escultores de la Antigüedad que cita, el rey Salomón... estaban siendo emulados en la casa de un rico veneciano que probablemente en cuanto a su arquitectura no sería especialmente novedosa, y pese a ello se puede hablar de la recuperación de lo antiguo que caracteriza al Renacimiento, también en la búsqueda de la magnificencia.

Sobre la vida en los palacios, las fiestas y jardines tuvieron cada vez mayor protagonismo. En ese sentido es ejemplar Cosme de Medici, casado con Eleonora de Toledo, hija del virrey de Nápoles Pedro de Toledo, que cambió su residencia desde el palacio Medici en la via Larga al palacio de la Señoría en 1540, tanto por razones de seguridad como por el prestigio ciudadano que tenía el palacio de la *Signoria* como sede del poder en la ciudad. El traslado marcó el principio de unas transformaciones que culminarán en la galería de los Uffizi proyectada por Vasari. De los Uffizi parte el pasadizo aéreo, el "corredor vasariano", que une el palacio Vecchio con el palacio Pitti, comprado en 1549 por Eleonora para ser utilizado como alternativa a la vida en el Palazzo Vecchio. Con el jardín del Boboli detrás del palacio, en la pendiente de la colina, quedó convertido en la residencia favorita de Cosme y Eleonora. Fue entonces cuando Bartolomeo Ammannati abrió un cortile de potente almohadillado a la rústica que funcionaba como palco teatral en las grandes fiestas que se celebraron en los jardines. En el luneto de Utens vemos el palacio y los jardines, pero también en lo alto el fuerte del Belvedere, obra de Bernardo Buontalenti (1536-1608), que protegía la ciudad (fig. 3.10).

Figura 3.10. Giusto Utens, Luneto con el palacio Pitti y el jardín del Boboli, 1599-1602. Museo Storico Topografico "Firenze com'era". Florencia.

Los palacios romanos que incorporan el clasicismo comienzan con el de la Cancillería, financiado por el cardenal Raffaele Riario a partir de 1483, cuya autoría probablemente fue colectiva, aunque muchos historiadores ven la participación de Bramante como definitiva. La regularidad, la simetría, el mármol travertino de la fachada, y las grandes dimensiones, responden a un deseo expreso de recuperación y emulación de las grandes obras de la antigüedad (fig. 3.11). Con obras como esa se fue consolidando un tipo de palacio como bloque cúbico, con patio, con las fachadas bien definidas en sus niveles horizontales mediante cornisas o elementos que, junto con la cornisa, acentuaban esa horizontalidad. Hubo otras opciones para la apariencia y también en Roma, en el desaparecido palacio Branconio dell'Aquila (*ca.* 1520), Rafael utilizó en la fachada estucos y pinturas para recrear una arquitectura antigua semejante a la que se podía ver en las arquitecturas efímeras que celebraban las entradas triunfales. Muy distinta es la fachada del palacio Massimo alle Colonne en Roma, proyectado por Baldassarre Peruzzi (1481-1536), e iniciado en 1533. En ella el uso del orden clásico y del almohadillado, con la simetría de las ventanas, crean una unidad de composición que se aprecia aunque el palacio se adapte a la curva de la calle para seguir las normas de regularidad viaria impuestas en Roma. El pórtico, a la antigua, ha sido visto a veces como un recuerdo más de entrada a un templo que a un palacio (fig. 3.12). Y finalmente, en Roma, tenemos que detenernos en el palacio Farnesio, obra de Antonio da Sangallo el Joven, que en todo quiso seguir a Vitruvio. Fue rematado en 1546 por la enorme cornisa proyectada por Miguel Ángel. Esta define la forma cúbica y

Figura 3.11. Palacio de la Cancilleria. Iniciado en 1483. Roma.

Figura 3.12. Baldassarre Peruzzi. Palacio Massimo alle Colonne. Iniciado en 1533. Roma.

cerrada de todo el organismo arquitectónico, acabado por el papa Farnesio, Paolo III. Una gran *loggia* introduce el modelo de villa en la fachada trasera hacia la via Giulia, sobre el jardín, destinada probablemente a espacio de colección, pero es la fachada principal la que muestra el poder de esta familia al permitir la visión frontal desde la plaza, abierta a base de demoliciones para permitir esa visión del palacio (fig. 3.13). La utilización del almohadillado en la portada y en las esquinas da impresión de fortaleza, y la reforma de la gran ventana central por Miguel Ángel, con el escudo papal, magnifica ese eje central y la relación con la plaza. Miguel Ángel reformó más cosas, como la fachada al jardín, acabada por Giacomo della Porta, y el tercer piso, introduciendo alteraciones a la norma sangallesca que tan deudora fue de la antigüedad y de Vitruvio casi con literalidad. Por estos exteriores que incorporaron la licencia a las reglas, pero también por la amplitud de los espacios interiores, y el patio monumental con la superposición de órdenes canónica, este palacio fue el gran modelo para la segunda mitad del siglo XVI, así como para los palacios barrocos en los que la expresión de la magnificencia llegó a su límite.

Figura 3.13. Antonio da Sangallo el Joven. 1514-1546. Palacio Farnesio, Roma.

En Venecia, la ciudad de los mercaderes por excelencia, en la que los solares escaseaban y eran muy costosos, y en la que la cimentación de los edificios sobre el agua comportaba también unos importantes costes económicos, se tardó mucho en importar el modelo de palacio a la antigua según la versión romana y florentina, porque ni los solares se adaptaban muchas veces a esas

formas geométricas perfectas, ni los grandes patios centrales resultaban funcionales ante la escasez de terreno. No quiere esto decir que Venecia no mirara a la antigüedad clásica, porque los mármoles de la Ca'Dario sobre el Gran Canal (1486-1487) hablan de una recuperación de su propia antigüedad, que no había desaparecido en la Edad Media, como muestran los mármoles de la basílica de San Marcos (De Divitiis, 2010). Este uso del color en las fachadas a finales del siglo XV se conseguía frecuentemente con pinturas de temas mitológicos y literarios, pero la humedad hizo fracasar este tipo de decoración exterior. El palacio veneciano tradicional tenía grandes salones en lugar de patios y dos entradas, una desde la calle y otra desde el canal, siendo la entrada desde el agua la más representativa del poder de la familia. En la planta baja estaban los almacenes, el lugar para las actividades mercantiles. Al carecer de patio central, se hacían pequeños patios, necesarios para iluminar las estancias, con un pozo en alguno de ellos para recoger el agua de la lluvia, ya que la paradoja de esta ciudad construida sobre el agua era la escasez de agua potable. Para la mejor iluminación de la zona de representación, se hacía un gran salón que llegaba desde la fachada hasta el fondo, en el segundo piso o *piano nobile*, con grandes ventanas de vidrios delante, que generan esa abundancia de vanos hacia los canales de los palacios venecianos. Esta sala combinada con un pasillo amplio se llamaba *portego*, y estaba sobre el *androne* de la planta baja que unía la puerta de tierra con la del canal. En el *portego* desembocaba la escalera, y conformaría en muchos de estos palacios una planta en forma de T o de L. A ambos lados se ordenaban las habitaciones. El uso de ese *portego* según escribió Serlio en su libro sexto, era costumbre universal en la ciudad y era uno de los espacios más cuidados en su decoración, a veces con galerías de retratos masculinos de la familia, pinturas religiosas, y utilizado como lugar de celebraciones (Fortini Brown, 2006).

Jacopo Sansovino (1486-1570), que compartió con Serlio amistad e ideas sobre la arquitectura, fue uno de los arquitectos que transformó el tradicional palacio veneciano del *Quattrocento*, introduciendo los patios de los palacios florentinos y romanos, al modo de la casa romana de los antiguos. La presencia en Venecia de Sansovino y Serlio, unida a la de Michele Sanmicheli (*ca.* 1487-1559) y al interés por la arquitectura de Daniele Barbaro, editor de Vitruvio en 1556, hizo de esta ciudad en el siglo XVI un centro de experimentación en la arquitectura que buscaba emular la de la antigüedad. El palacio Corner de Sansovino (1545, aunque se proyectara años antes) (fig. 3.14) debe aspectos de su fachada a la influencia del tratado de Serlio, como las ventanas pequeñas sobre las grandes del piso inferior, y a la influencia de Giulio Romano en su utilización del almohadillado. La superposición ortodoxa de los órdenes, hasta rematar en el corintio, como en el Coliseo de Roma, se aprecia en este palacio, pero también en el de la familia Dolfin (1536-1547), del mismo arquitecto, en este con mayor claridad, al no tener la primera planta con el almohadillado invadiéndolo todo sustituyendo al orden dórico. Sin embargo, esa importación del palacio romano y florentino desarrollados en torno a un

patio construido con órdenes clásicos, casi se limita al palacio Corner, pues en el Dolfin de nuevo es un gran salón, que ocupa toda la segunda planta, el que articula los espacios. El veronés Michele Sanmicheli (1484-1559), arquitecto e ingeniero de fortificación, dejó gran parte de su obra en su ciudad natal, entre otras, las puertas de la ciudad *Porta Nuova* y *Porta Palio*, que tendrían gran influencia en otras puertas de fortificaciones europeas. Vasari escribió que con ellas el Senado de Venecia "ha igualado en verdad los edificios y construcciones de los antiguos romanos". En Venecia construyó el palacio Grimani (1556-1575) (fig. 3.15). En él, la fachada con cinco calles se estructura con el uso del orden corintio como expresión de magnificencia en un juego de luces y sombras casi escultórico. La búsqueda de una imagen magnífica de la familia del senador Grimani, cuya cultura tenía que encontrar referencia en la nueva arquitectura llevó a que esta fachada fuera una especie de telón, perfectamente simétrico y proporcionado, cuyos vanos no se corresponden en realidad a la distribución de los espacios interiores, y en la planta baja recuerda el esquema del arco triunfal (Puppi, 1986).

Por su parte, los palacios de Palladio en Vicenza incorporaron la gran arquitectura de los antiguos con un carácter monumental. Utilizaría el orden gigante en la fachada del palacio Valmarana, y semicolumnas en el palacio de la familia Barbarano, en cuyo patio arquitrabado buscó expresamente la inspiración en la casa romana, con columnas jónicas y corintias.

Figura 3.14. Jacopo Sansovino, Palacio Corner. 1545. Venecia.

Figura 3.15. Michele Sanmicheli, Palacio Grimani. 1556-1575. Venecia.

Con el paso de los siglos, fueron estos palacios del Renacimiento italiano los que prestaron su apariencia a los bancos, pero también a los palacios de las nuevas fortunas de los Estados Unidos y Europa en los siglos XIX y comienzos del XX. El neorenacimiento utilizó la tipología de palacio por encima de cualquier otra por la impresión riqueza y poder que emanaban sus formas. (ACM)

Las villas

Para Burns (2012), la villa fue una de las grandes aportaciones de la Italia renacentista a la cultura europea. En ellas se recuperó el placer de la vida en el campo de que habían hablado Virgilio y Plinio el Joven, y recuperaron después Petrarca o Bocaccio, para ser exaltada como forma de vida también por Alberti en el *Quattrocento*. Se construían fuera de las ciudades, y se destinaban a lugar de recreación. Siempre tuvieron *loggie* o pórticos abiertos al paisaje para poder disfrutarlo, unos jardines exquisitamente trazados y cuidados, y estancias suntuosamente decoradas en las que albergar frecuentemente las colecciones que, a veces, en las estatuas o fuentes de los jardines, se mostraban también a los selectos invitados.

En el reino de Nápoles, la villa de Poggio Reale, de tiempo de Alfonso II de Aragón, fue tan famosa que Peruzzi levantó su planta y la de su jardín *all'antica*, y planta y alzado fueron difundidos por Serlio en su tercer libro, con lo que

a partir de entonces se convirtió en modelo imitable (fig. 3.16). Había sido proyectada por Giuliano da Maiano en 1487 y era una villa con planta cuadrada y torres en las esquinas, como fueron muchos palacios españoles. Tanto el edificio como los jardines impresionaron al rey de Francia, Carlos VIII cuando quiso recuperar el reino de Nápoles en 1494-1495. Se puede comprobar la huella de Nápoles, y en especial de este de Poggio Reale, tanto en los jardines franceses como en algunos de los más famosos jardines florentinos, como el de Boboli, detrás del palacio Pitti, que como dijimos fue construido por Eleonora de Toledo, hija del virrey de Nápoles y esposa de Cosme I.

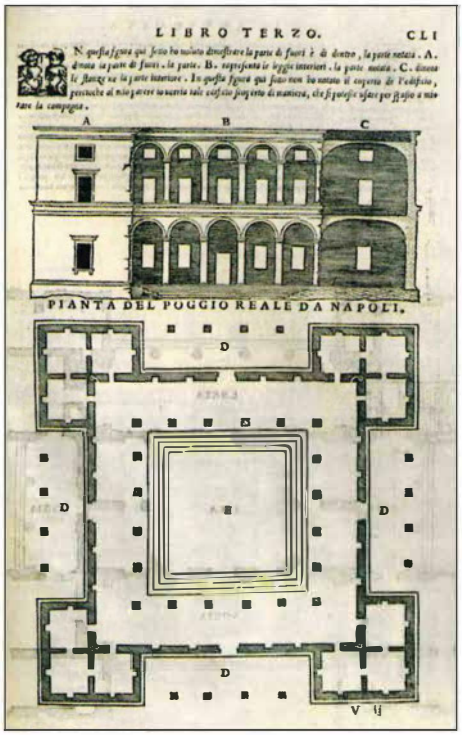


Figura 3.16. La villa de Poggio Reale en Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro Di Sabastiano Serlio Bolognese, Nel Qval Si Figvrano, E Descrivono Le Antiqvita Di Roma, E Le Altre Che Sono In Italia, E Fvori De Italia* (Venecia, 1544-1545).

En relación con las villas promovidas por la familia Toledo en Nápoles y Florencia, debemos recordar que don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba, construyó en Abadía (Cáceres), su villa a orillas del Ambroz. Entre las fuentes que adornaron el jardín, la más famosa fue la del florentino Francesco Camiliani, de 1555, autor también de las esculturas de la villa de Luis de Tole-

do en Florencia, que acabaron en la Fontana Pretoria de Palermo cuando el senado de esa ciudad las compró. Recientes investigaciones (Plaza, 2016) han encontrado documentos sobre envíos de plantas e injertos por Cosme de Medici al duque de Alba ya en 1550. El diseño del jardín, en dos alturas, con un gran muro de contención entre ambas, como *basis villae* al modo de las antiguas villas romanas (Hernando, 2013), y las esculturas hablan del arqueologismo y gusto anticuario del duque, a quien tantas veces se ha identificado tan solo como un gran guerrero, olvidando sus retratos, sus palacios, sus tapices, su ciudadela de Amberes o este jardín a la italiana, de un refinamiento extremo y hoy en lamentable estado, cuya belleza lo hizo objeto de una larga descripción poética por Lope de Vega, que invitamos a leer a los lectores de estas páginas (fig. 3.17).

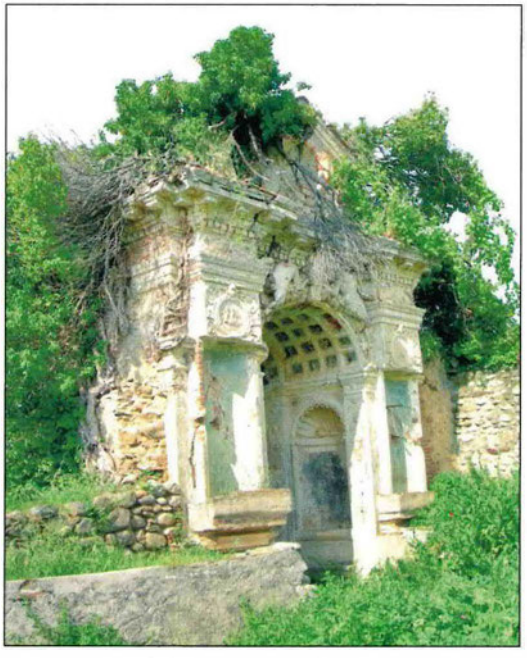


Figura 3.17. Mirador en el jardín de la Villa de Abadía. *ca*. 1550-1555. Cáceres.

Las villas de los Medici, que conocemos exactamente gracias a los lunetos de Utens (1599-1602) que las representaban, se convirtieron en arquetipo. La villa Careggi fue sede de la academia neoplatónica de Marsilio Ficino, fundada en 1466 por deseo de Cosme de Medici, y protegida sobre todo por Lorenzo el Magnífico. En sus jardines el agua y la vegetación reinventaban la perdida Arcadia, ese país imaginario en el que la vida pastoril transcurría con paz y felicidad en comunión con la naturaleza, un ideal estrechamente ligado a la vida de la

nobleza en sus villas, que recrearía Jacopo Sannazaro años después, en una novela pastoril de enorme éxito (*Arcadia,* 1504). La más famosa de las villas mediceas del *Quattrocento* es la de Poggio a Caiano (iniciada *ca.* 1485), proyectada por Giuliano da Sangallo siguiendo los deseos de Lorenzo el Magnífico y acabada muchos años después, respetando el proyecto original (fig. 3.18). Levantada sobre un podio porticado, la entrada se hace por una portada en forma de templo, y se desarrolla simétricamente en relación a un eje central. En el siglo XVI Cosme I seguiría construyendo villas y reformando otras. La de Pratolino, de Bernardo Buontalenti, con sus grutas, sus fuentes, sus juegos de agua, o su famosa y colosal escultura del Appennino realizada por Giambologna (1529-1608) (fig. 3.19), se convirtió en modelo para las villas del Imperio, como se aprecia en el jardín de la Grottenhof de la residencia de Munich.

Trasladándonos a la Roma del siglo XVI, la villa Chigi, conocida como la *Farnesina* porque acabó siendo de los Farnesio en 1579, fue la prueba incontestable del triunfo del poderoso banquero sienés Agostino Chigi. La construyó otro sienés, Baldassarre Peruzzi, a partir de 1505, fuera de los muros de Roma. Su gran pórtico o *loggia* entre dos cuerpos que avanzan, abre la villa al entorno, mientras en la parte trasera del edificio se hizo un jardín secreto. La decoración interior, en la que el *Triunfo de Galatea* (1511) de Rafael es lo más famoso, tiene otros lugares admirables, como la ruptura ilusionista de los muros en la sala de las Columnas, que deja ver el paisaje urbano, de manera que todo en la villa parece abierto al exterior, aunque sea fingido. Un recurso escenográfico que, salvando todas las distancias espaciales y cronológicas, podemos ver también en el palacio del marqués de Santa Cruz en el Viso del Marqués, lo que habla de una cultura visual común a toda Europa.

Figura 3.18. Villa de Poggio a Caiano. Giusto Utens 1599-1602. Firenze, Museo Storico Topografico "Firenze com'era". Florencia.

Figura 3.19. Giambologna. Escultura del Appennino. 1579-1580. Villa de Pratolino (hoy villa Demidoff).

La villa Madama, inspirada por la arquitectura de las termas, por la lectura por parte de su arquitecto, Rafael, de la descripción de la villa Laurenciana por Plinio el Joven y en su decoración por el impacto que supusieron en el

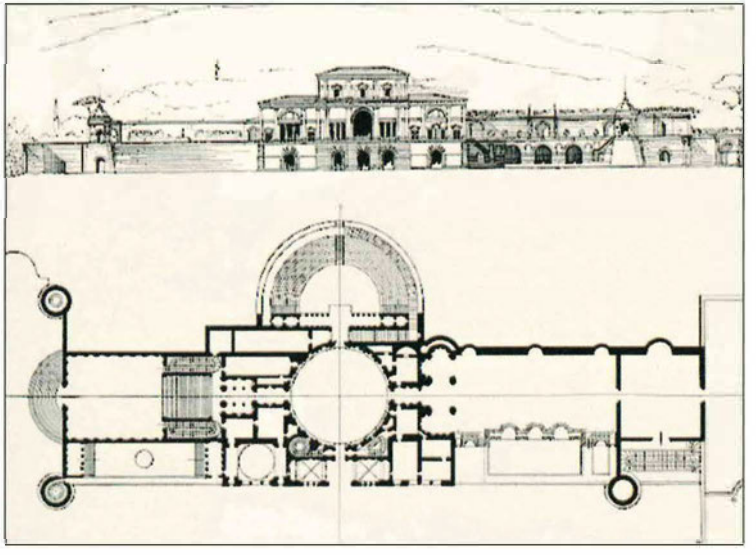


Figura 3.20. Rafael. Planta y alzado del proyecto de villa Madama. 1518-1525. Centro vasco de arquitectura.

nuevo arte los grutescos descubiertos al ser excavada la *Domus Aurea* de Nerón, tuvo en proyecto un patio circular que se ha relacionado con el palacio de Carlos V en la Alhambra, porque su arquitecto, Pedro Machuca, sin duda conocería los proyectos de esta villa durante su estancia en Italia. Villa Madama fue proyectada por Rafael para el cardenal Giulio de Medici, futuro papa Clemente VII, con la voluntad de crear una auténtica villa imperial antigua concebida en terrazas en la falda del monte Mario (fig. 3.20).

Una de las villas mejor conservadas, en las que disfrutar casi como si nos hubiéramos transformado en nobles renacentistas, es la villa d'Este en Tivoli (fig. 3.21). La proyectó uno de los más reconocidos artistas anticuarios del momento, Pirro Ligorio (*ca.* 1513-1583) –autor también del Casino de Pío IV en los jardines vaticanos– para el cardenal Ippolito d'Este. El edificio, en lo alto, aparece como generador de la geometría de los jardines, que se disfrutaban desde las ricas y adornadas estancias, pero también paseando la ladera en que se desarrollan. Los juegos de agua, que se activaban al acercarse los cortesanos, eran posibles gracias a la canalización desde el río, que alimentaba cientos de fuentes grandes y pequeñas, convirtiendo el sonido del agua en el único audible, salvo cuando esa misma agua hacía funcionar el famoso órgano hidráulico de una de las fuentes, o cuando cantaban los miles de pájaros que poblaban este admirable jardín. En las villas, además de todo esto, más o

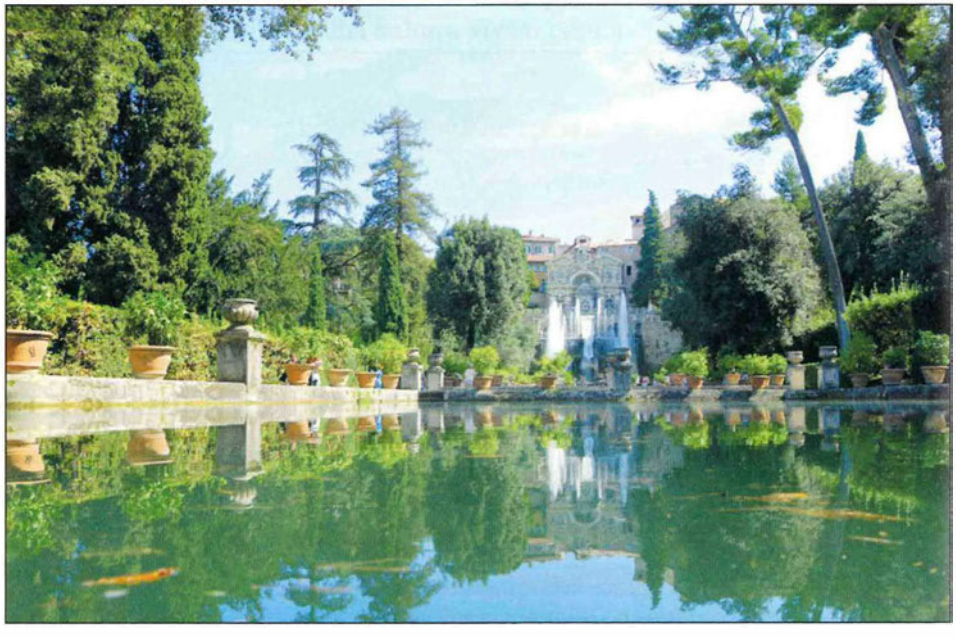


Figura 3.21. Pirro Ligorio. *Villa d'Este en Tívoli*. Iniciada en 1560.

menos artificioso según los medios disponibles, hubo lugares misteriosos como grutas, estanques para naumaquias, laberintos... Los pájaros, llegados a veces de los más remotos confines del mundo fueron preciados tesoros de los jardines de la nobleza, y no hay mas que recordar los miles que compró durante años el duque de Medina Sidonia para el jardín de su palacio en Sanlúcar de Barrameda, o que en la Galera Real de don Juan de Austria, nave capitana en la batalla de Lepanto, la representación de una jaula de pájaros como un árbol formara parte de las imágenes con las que recrearse en el mar como si estuviera disfrutando de la naturaleza. Si a las colecciones llegaban objetos curiosos y admirables de todo el orbe, también la naturaleza transformada por el artificio fue receptora de ese afán de conocimiento y colección, y lo mismo que hubo camellos en Aranjuez, las más extrañas especies de plantas fueron cultivadas en los jardines de villas y palacios. El mundo de las villas del Renacimiento fue un lugar de evasión y recreo en el que las élites configuraron un paraíso para los sentidos a la medida del hombre, que podía disfrutar de recorridos abarcables, muy lejos todavía de los inmensos jardines del Barroco, cuyo recorrido podía llegar a agotar porque se hicieron con la medida del poder y no del paso humano.

En España no son muchas las villas que se conservan, aparte de la de Abadía, ya citada. Por citar otras, de entre las muchas que se hicieron, recordemos la torreada Casa Blanca en Medina del Campo que se hizo construir el banquero Rodrigo de Dueñas entre 1558 y 1563, o la de los duques de Béjar, que iniciaron su proyecto en 1567, y en la que se conserva incluso uno de esos artificios que mojaban a los paseantes. Hubo villas a la italiana, con jardines, bien abastecidas de agua, en la ribera de los ríos, con amplios miradores desde los que disfrutar de la naturaleza, que fueron llamadas en los documentos "quintas", "casas de campo", "casas de placer" o "casas de recreación". Tenemos información documental y literaria, por ejemplo, de la que se construyó Hernando Colón (1488-1539), hijo del descubridor de América, en Sevilla, fuera de la Puerta de Goles, importando mármoles genoveses para construir una residencia que albergara sus colecciones de estampas y su biblioteca, una de las más ricas de la época (hoy Biblioteca Capitular y Colombina en la catedral de Sevilla). Viajero en América, España y Europa, posiblemente villas como la del banquero Chigi en Roma le influirían en sus gustos arquitectónicos. En su villa sevillana según Mal Lara consiguió "un verdadero Monte Parnaso, así por la frescura de la huerta como por la casa y multitud de libros". Carácter de villa por su relación con la naturaleza tendría también el aposento de Carlos V en Yuste, hecho para su retiro (Morán y Checa, 1986). Las galerías de muchas de estas villas pasaron a América, y las encontramos tanto en la casa de Diego Colón en Santo Domigo, como en la de Cortés en Cuernavaca.

La transversalidad de este tema quizá hubiera podido llevar a otro capítulo las villas palladianas de la *Terra Ferma* veneciana por su especificidad y su fama, pero creemos que este es su lugar. No se hicieron solo para disfrutar de

la naturaleza, quizá con la excepción de la Villa Rotonda, que era lo que había llevado a la construcción de las famosas villas de los Medici, o de las "casas de placer" o recreación en España. Las villas que Palladio proyectó en el Veneto fueron pensadas para la explotación de la tierra, sin que por ello dejaran de mostrar magnificencia en la casa del *padrone,* ubicada en el centro del que partían las alas laterales, dedicadas a funciones de labranza. La necesidad de otras dependencias para esa labor agrícola las convirtió en organismos complejos en cuanto a su funcionalidad, pero muy claros visualmente como recuperación de un mundo perdido.

La Villa Capra, o *Rotonda,* de Palladio (fig. 3.22) es uno de los hitos de la arquitectura del Renacimiento, casi un icono de su arquitectura. Sobre una colina que permite contemplar el paisaje en derredor, como la villa Tusculana que describió Plinio, es un edificio cuadrangular cubierto con cúpula, con cuatro pórticos con frontón que avanzan sobre el paisaje, como pronaos de un templo antiguo, reflejo de la armónica vida de fiestas y coleccionismo a que estaba destinada. El uso de los frontones se ha relacionado con una idea de sacralización de la vida en el campo, pero también hay que tener en cuenta que según escribía Palladio en su tratado, fueron los templos antiguos los que tomaron los frontones de las casas, y no a la inversa, lo que se traduce en que los utilice en muchas de sus villas, aunque en ninguna se combinen con una cúpula, otro elemento sagrado, como sucede en esta su villa más famosa. (ACM)

Figura 3.22. Palladio. Villa Capra o *Rotonda*, *ca.* 1566. Cercanías de Vicenza.

Estudios de caso

El arte en el contexto suntuario

El Cortesano de Baldassarre Castiglione (1528) ofrecía a sus lectores una amplia explicación de la magnificencia, que en la traducción española de Juan Boscán quedaba fijada en la conveniencia de hacer "grandes y magníficos banquetes, fiestas, juegos, justas, torneos, momerías y otras cosas desta calidad", tener "gran suma de cavallos muy singulares, por aprovecharse dellos en la guerra, y por holgarse con ellos en la paz, que tuviesse también halcones, perros, y todos los otros passatiempos que convienen a grandes señores, y son para dar plazer a los pueblos", y construir "grandes edifiçios, por su autoridad, y onrra mientras biviesse, y porque dexasse de sí memoria después de muerto", como había hecho, decía Castiglione, el duque Federico de Montefeltro, estaba haciendo Julio II en el Vaticano, y en la antigüedad habían promovido los emperadores romanos y Alejandro. Esta descripción da una buena idea de la variedad de prácticas que podían entenderse y justificarse desde esta virtud atribuida a los gobernantes. En este contexto uno de los campos en los que la magnificencia tuvo mayor desa-

Figura 3.23. Taller de Apollonio di Giovanni di Tomaso, *Cassone con una pintura de la conquista de Trebisonda. ca.* 1461. Nueva York, Metropolitan Museum.

rrollo fue la ornamentación suntuaria de los interiores palaciegos, que también podría entenderse bajo el concepto de "esplendor" según la definición que dio el humanista afincado en Nápoles Giovanni Pontano en su obra *De Splendore*, publicada en 1498 (Lindow, 2007). En los siglos XV y XVI las riquezas de los palacios europeos se multiplicaron hasta extremos no conocidos anteriormente. Los inventarios de bienes de estas fechas son absolutamente desbordantes en su enumeración de joyas, vajillas de plata, tejidos ricos, tapices, pinturas y otros objetos que componían una cultura material cortesana marcada por el lujo, la riqueza de los materiales y la sofisticación de la ejecución de las piezas (fig. 3.23). Este era el marco de las celebraciones cortesanas, desde los banquetes a las justas a las que se referían Castiglione y Boscán. También era el contexto material en el que se ubicaban normalmente las piezas de pintura y escultura que hoy consideramos aisladamente en los museos y en los textos de historia del arte, tanto en Italia como en el resto de Europa (fig. 3.24).

Figura 3.24. Albert Altdorfer, *Tesoro del emperador Maximiliano I. ca.*1515.

Este modelo suntuario de demanda y recepción tuvo consecuencias también en la propia naturaleza de muchas de las pinturas y esculturas ejecutadas en el periodo. Influyó en los temas seleccionados y también en las técnicas y los materiales empleados, que como los pigmentos ricos alcanzaban en ocasiones precios muy elevados. En Florencia, por ejemplo, esta tendencia cortesana tuvo un gran desarrollo desde inicios del siglo XV, cuando el interés por la construcción espacial de las pinturas se combinaba con la representación de las riquezas, la preocupación por la estilización, el pintoresquismo y la atención a los detalles (fig. 3.25). *Cassoni, spalliere* y otros géneros de pinturas relacionados con el ajuar doméstico y la pintura sobre muebles reflejaron ampliamente este arquetipo rescatando para el Renacimiento el mundo literario de la heroicidad medieval y clásica. Este reflejo suntuario también aparecía en las grandes composiciones. Un arquetipo de este modelo es la *Cabalgata de los Reyes Magos* de la capilla privada del

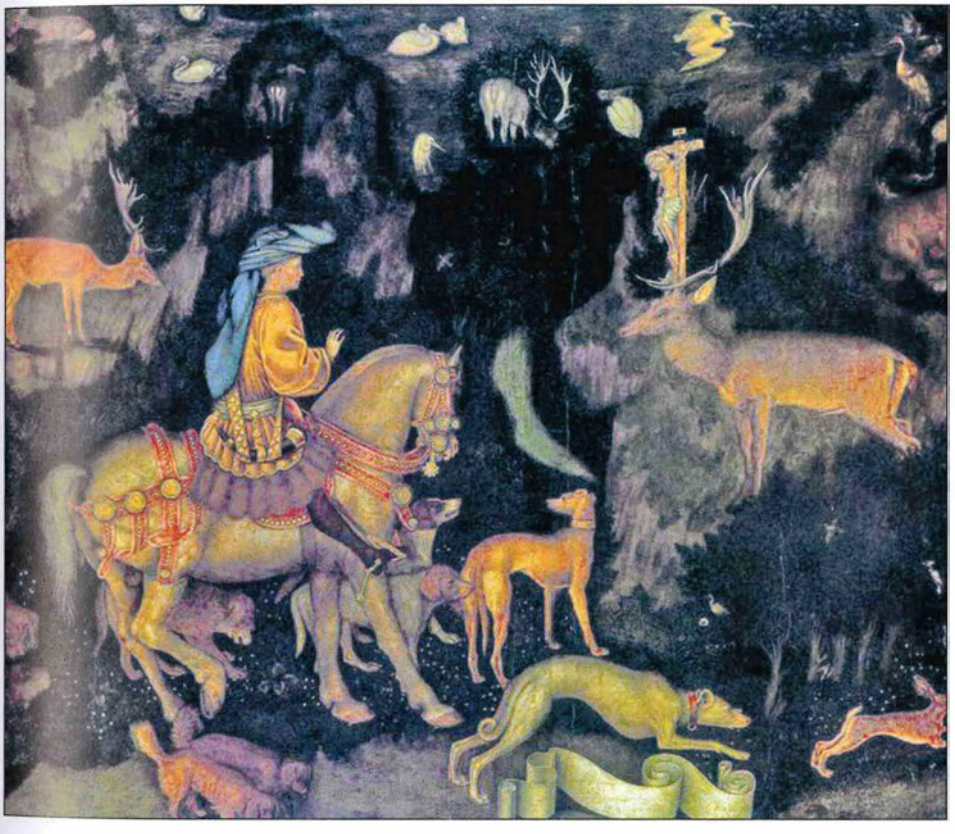


Figura 3.25. Pisanello, *La visión de San Eustaquio*. *ca*.1450. Londres, National Gallery.

palacio Medici, obra de Benozzo Gozzoli (1420-1498) (fig. 3.26). La historia mostraba una narración del camino de los Reyes a Belén marcada por el espíritu cortesano y la exhibición combinada de riquezas, pintoresquismo y compromiso con los nuevos modos pictóricos. Mientras que la concepción del paisaje primaba el decorativismo por encima de la construcción de espacio, algunas de las figuras se disponían en escorzos bastante atrevidos y construidos con pericia. Con todo, el cortejo destacaba sobre todo por la imagen de riqueza que buscaba transmitir. El lujo aparece en los mismos materiales empleados en la pintura, y en la representación de los tejidos ricos y otras marcas de distinción social presentes en los retratos de los Medici y otros señores aliados. La opulencia de los colores era signo del empleo de pigmentos extraordinariamente costosos, que no estaban al alcance de todos. Los equilibrios entre el pintoresquismo medievalizante, la representación de majestad y la puesta al día técnica gozaban de bastante éxito entre unas clases dominantes que estaban preocupadas sobre todo por la capacidad propagandística de estas imágenes. (AUH)

Figura 3.26. Benozzo Gozzoli, *Cabalgata de los Reyes Magos* (detalle). *ca.*1460. Florencia, Palazzo Médicis.

Las "magníficas casas" de los banqueros florentinos

La poderosa familia de banqueros Medici, que acabaron gobernando la ciudad, siempre invirtió en grandes edificios, y su nombre ha sido durante siglos identificado con Florencia. Su palacio de la via Larga (1444-1457), construido para Cosme de Medici el Viejo por Michelozzo – una vez descartado el proyecto de Brunelleschi por "demasiado suntuoso y grande" según cuenta Vasari– se ha considerado el prototipo de palacio florentino. Michelozzo di Bartolomeo (1396-1472) proyectó un gran cubo, con una planta regular y un patio (*cortile)* central que articulaba todo el organismo, y en el se mostraron obras maestras de la escultura, tanto antiguas como modernas, entre otras el *David* de Donatello. En el eje longitudinal que partía de la puerta, frente al zaguán de entrada, al otro lado del patio, un jardín permitía deleitarse con la naturaleza en la ciudad. A la vez fue uno de

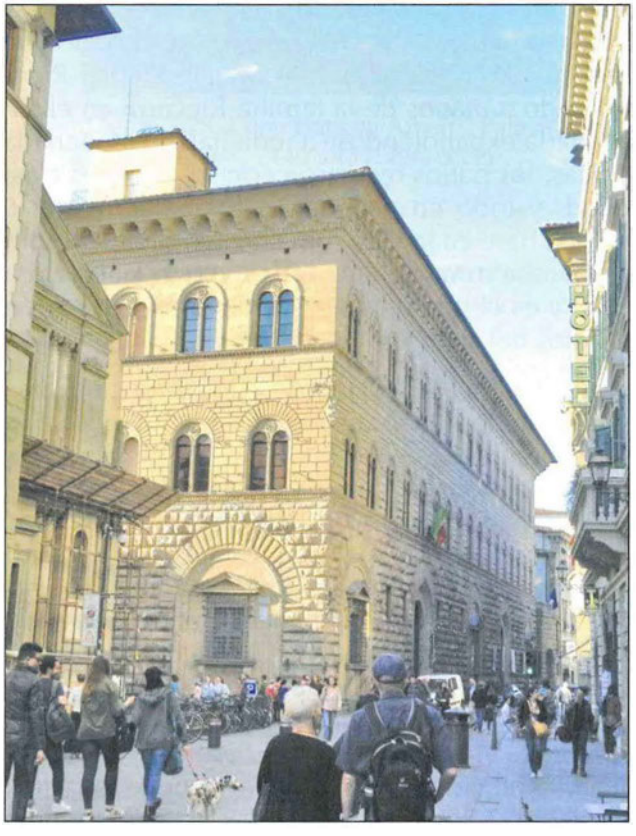


Figura 3.27. Michelozzo, Palacio Medici Riccardi.
ca. 1444-1457. Florencia.

esos jardines arqueológicos tan frecuentes en el Renacimiento, en los que exponer piezas de la antigüedad en un entorno de fuentes –una de ellas con la *Judith* de Donatello– y de vegetación. La fachada utiliza un potente almohadillado en el piso inferior, que va disminuyendo en el segundo, hasta desparecer en el tercero. Se remata con una imponente cornisa que acentúa la horizontalidad. En el ángulo de la fachada y por lo tanto visible desde varios puntos de la ciudad, el escudo de los Medici señala la pertenencia de este palacio a la familia más poderosa de la ciudad. En este palacio Lorenzo el Magnífico, y posiblemente su padre y abuelo, ocuparon la llamada *camera grande terrena*, en la planta baja, donde también se desarrollaba la vida pública. El inventario de bienes de esta sala transmite la suntuosidad de una cámara decorada con obras de Uccello –se conservan las tres de la *Batalla de San Romano*– o de Fra Angelico. En la planta superior, la capilla con la *Cabalgata de los Reyes Magos*, de Gozzoli, que acabamos de comentar, y un gran salón con las empresas de Hércules reflejaron la riqueza de unos propietarios que fueron los grandes mecenas del Renacimiento florentino. En la esquina a las dos calles del palacio, el pórtico que existió y que abría el palacio a la vida urbana fue cerrado por las ventanas de Miguel Ángel en 1517 (fig. 3.27). Este palacio Medici-Riccardi, llamado así por haber pasado a manos de la familia Riccardi en el siglo XVII, es un modelo que acabaría expandiéndose a toda Italia. Las fachadas se hicieron cada vez más ricas, los patios recrearon con sus órdenes clásicos modelos de la antigüedad, y todo en general en los palacios del *Quattrocento* florentino tenía una base en la casa romana, aunque fuera solo teórica, porque el modelo de casa romana vitruviana fue publicado más tarde por Fra Giocondo (1511) y es el que tuvo una verdadera influencia en la concepción de los palacios del siglo XVI.

El palacio Rucellai (1446-1451), uno de los proyectos más relevantes de Alberti, fue construido por otro banquero, Giovanni Rucellai, que al final de su vida escribió sus recuerdos. En ellos decía que las obras que había construido le habían proporcionado alegría y placer, porque fueron para el honor de Dios, el de la ciudad, y su propia memoria, lo que constituye un excelente resumen de lo que movió a las grandes fortunas a invertir en magníficas casas en las ciudades. Con su palacio además quiso competir con el de los Medici. Rucellai, que fue quien financió y encargó a Alberti la fachada de Santa Maria Novella, en su palacio de la via de la Vigna, se debió sentir muy satisfecho con el proyecto albertiano, en el que la recuperación de la antigüedad se expresa casi como un *manifiesto* en la superposición de órdenes, y en el *opus reticulatum* imitado en el zócalo. El almohadillado de toda la fachada hace que no pase desapercibido, aunque la visión a que obliga la calle sea lateral (fig. 3.28). Lo acabaría Bernardo Rossellino, colaborador de Alberti en varias obras, que hizo una fachada casi idéntica en el palacio de Pio II Piccolomini en Pienza.

Figura 3.28. Leon Battista Alberti. Palacio Rucellai, 1446-1451. Florencia.

El palacio que se construyó Luca Pitti (comenzado *ca.* 1457) era para Maquiavelo el mayor que ningún ciudadano privado había edificado antes (fig. 3.10). Según algunos historiadores se inició antes de la muerte de Brunelleschi, pero generalmente se considera que fue años después cuando se llevó a cabo el proyecto, que solo en su parte central respondería a la idea de Brunelleschi, y se caracteriza por la simetría, las proporciones, regulares y el fuerte almohadillado. Otro banquero florentino, Filippo Strozzi, aliado de Lorenzo el Magnífico, también construyó una "magnífica casa" –así se las calificó en muchos casos, ya fuera en Florencia, Siena, u otras ciudades– convertida asimismo en prototipo de palacio florentino del *Quattrocento* (fig. 3.29). Iniciado en 1489, fue alabado por haber superado a cualquier otro palacio, incluido el de los Medici. También fue un bloque cúbico rematado por una gran cornisa, distribuido en torno a un patio. El potente almohadillado habla de riqueza y poder, como lo hacia en el palacio Pitti. La autoría ha sido muy debatida, desde quienes han pensado que fue el modelo de Brunelleschi que los Medici descartaron por excesivo para su propio palacio, a quienes lo atribuyen sin dudarlo a Giuliano da Sangallo, estando cada vez menos aceptado el nombre de Benedetto da Maiano, pese a que Vasari se lo atribuyó a él, y en su construcción trabajarían también Simone de Pollaiolo, llamado *il Cronaca*, y, ya en los años treinta del siglo siguien-

te, Baccio d'Agnolo. Como vemos, el que quizá es el palacio florentino más famoso tuvo un propietario que es quien decidió el proyecto, y varios arquitectos para llevarlo a cabo.

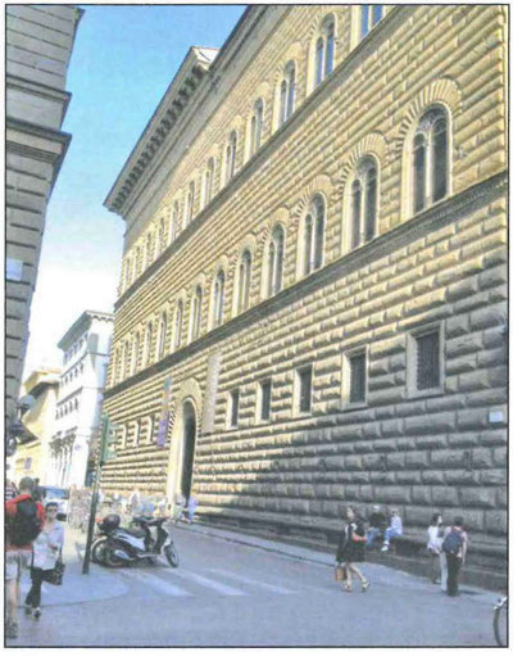


Figura 3.29. Palacio Strozzi. Iniciado en 1489. Florencia.

Para constatar la diferencia entre estos palacios florentinos y los que se construyeron en otras ciudades, podemos recordar el de Federico de Montefeltro en Urbino (1464-*ca.* 1470), que adaptó el castillo medieval a la necesaria renovación con intervenciones de Francesco di Giorgio, Baccio Pontelli o Luciano di Laurana, a quien se debe el bello patio. Es una residencia en la que se suman espacios, que creció por agregación, y nada tiene que ver con los macizos palacios florentinos concebidos en un solo proyecto de los que acabamos de hablar.

El retorno de los Medici al gobierno de Florencia en 1512, sumado a la elección de un miembro de la familia como papa con el nombre de León X, generó el deseo de recuperar la edad de oro de la época de Lorenzo el Magnífico, y será entonces, en el siglo XVI, cuando se cree el mito de esa Florencia del *Quattrocento*. Cuando el papa hizo su entrada triunfal en Florencia en 1515, la arquitectura efímera dio una imagen de la ciudad a la antigua,

pero también se renovó la ciudad con nuevos palacios, como el del banquero Lanfredini, construido por Baccio d'Agnolo, que tenía en su fachada la inscripción "Viva Papa Leone".

Los Studioli

Los *studioli* fueron los lugares en los que los príncipes se recluían para el estudio, la lectura, la reflexión y la contemplación de las imágenes que lo decoraban y de los objetos científicos, raros o curiosos que en el se guardaban. Siempre hubo humanistas detrás de los programas iconográficos que los adornaron para mover a la meditación, y por todo ello son espacios que han ejercido una especial fascinación entre los estudiosos.

Dos de los *studioli*, o estudiolos, más famosos del Renacimiento son los de Federico de Montefeltro (1422-1482) en Urbino y Gubbio. En ellos se refleja el neoplatonismo que remite a las opciones que se presentan al hombre que debe elegir entre la vida activa y la vida contemplativa, lugares a los que Montefeltro se retiraría a descansar de sus ocupaciones militares y políticas. En el de Gubbio (fig. 3.30), realizado en 1478-1482 por Giuliano y Benedetto da Maiano con proyecto de Francesco di Giorgio Martini –hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York– los paneles de taracea de made-

Figura 3.30. Giuliano y Benedetto da Maiano, *Studiolo* de Federico Montefeltro. 1478-1482. Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

ra representan objetos científicos y libros que muestran de forma explícita el dominio de la perspectiva. En el *studiolo* de Urbino (1473-1476), se suman los veintiocho retratos de hombres ilustres que servirían como ejemplo de virtud para el gobernante que fue Montefeltro. Atribuidos a Justo de Gante, es posible que fueran acabados por Pedro Berruguete, aunque como veremos no existen documentos fehacientes de ello. En la serie se representan grandes hombres de la antigüedad, como Ptolomeo, Platón o Séneca, grandes santos sabios de la iglesia, como Santo Tomás o San Agustín, pero también del presente, como el humanista Vittorino da Feltre, con quien se educó Federico, y que formaría también a los jóvenes Gonzaga de Mantua. En la parte inferior de los muros, los paneles de taracea casi alardean del uso de la perspectiva para engañar al ojo: como en el de Gubbio los armarios están figuradamente abiertos, cerrados, entornados... para mostrar las armas, libros, instrumentos musicales o científicos, es decir, lo que era el conocimiento y control del mundo en el espacio de la corte, todo ello para satisfacer la necesidad de introspección del guerrero humanista (fig. 10.8).

Un carácter científico tuvieron también los *studioli* de los Medici, el de Cosme I de Medici en el Palazzo Vecchio (1545-1559) y el de Francesco I

Figura 3.31. Giorgio Vasari. *Studiolo* de Francesco I en el Palacio Vecchio. 1570-1572. Florencia.

(1570-1572) en el mismo palacio. El segundo, anexo al Salón del *Cinquecento* tuvo un programa decorativo ideado por Vincenzo Borghini en un espacio construido por Vasari. Debía servir para albergar una colección, a modo de cámara de maravillas y lugar para el estudio y reflexión que le inspirarían las pinturas que lo decoraron y los objetos exóticos y preciosos del mundo natural que guardaban sus armarios, todo lo cual recordaría al príncipe el poder de la naturaleza, del que el hombre se podía apropiar con la contemplación. Así, en sus armarios se encontraban piedras, metales, gemas, medallas, vidrios... pero también una cimitarra turca y otras armas, según un inventario recientemente publicado (Alberts, 2015). Con el tiempo, Francesco quiso transformar su *studiolo* en una galería en el último piso de los Uffizi, y ya después de su muerte desapareció este espacio, hasta que se reconstruyó a comienzos del siglo XX (fig. 3.31).

Por pertenecer a una dama y ser uno de los más famosos del Renacimiento, debemos citar el *studiolo* de Isabella d'Este (1474-1539) en la corte de Mantua, a la que llegó por su matrimonio con Francesco Gonzaga en 1490. Su hermano, Alfonso d'Este también tuvo un *studiolo*, en la corte de Ferrara, que ha dejado un rastro importante en la historia de la pintura por las obras de Tiziano que hubo en el. Comencemos por el de Isabella. Esta mujer poseía todas las cualidades que según el *Cortesano* de Castiglione debía reu-

Figura 3.32. Andrea Mantegna. *El Parnaso*. 1497. París, Musée du Louvre.

nir una dama: bella, bondadosa, sabia, ingeniosa, leía el griego y el latín... y fue una de las grandes mecenas del Renacimiento. Asesorada por el humanista Paride Ceresara creó para su *studiolo* un programa iconográfico que giraba en torno al amor y a la virtud de la castidad. En *El Parnaso* de Mantegna (Louvre, 1497) (fig. 3.32), vemos en el centro a Venus y Marte, de cuya unión nació Anteros, el dios que espanta el amor en lugar de provocarlo como hace su hermano Cupido, hijo también de Venus. A la izquierda el esposo de Venus, Vulcano, representa el amor carnal, mientras la unión de Marte y Venus genera una armonía, libre de pasiones carnales, que dejaba libre al espíritu para dedicarse a las artes, lo que explica la aparición de las nueve musas danzando con la música de Apolo, dios de la inteligencia. A nuestra derecha Mercurio, dios de la elocuencia –cualidad alabada y cultivada por el humanismo– está con Pegaso, el caballo que lleva a los poetas al monte Helicón, escenario de la escena mitológica (puede ser al monte Parnaso, y de ahí el nombre). La poesía, la música y las artes en general eran las grandes pasiones de Isabella y aquí se muestran en clave mitológica.

Alfonso d'Este, hermano de Isabella, construyó su propio *studiolo* en la corte de Ferrara. Este príncipe, apasionado por la antigüedad y con una extraordinaria formación humanista, quiso temas mitológicos para su *stu-*

Figura 3.33. Tiziano, *Bacanal de los Andrios*. 1523-1526. Madrid, Museo Nacional del Prado.

diolo. Se le llamó el *Camerino d'alabastro* por los relieves de alabastro que había realizado para él el escultor Antonio Lombardo (*ca.* 1458-1516) desde 1506 con temas de la Antigüedad. En ese camerino Alfonso d'Este conservó su colección de obras antiguas, objetos exóticos y curiosos, y distintos tipos de recipientes para la bebida, que posiblemente inspiraran alguna de las vasijas que Tiziano pinta en sus obras mitológicas. Entre otros pintores, como Bellini o Rafael, destaca la participación de Tiziano. Se inspiró en las *Imágenes* de Filostrato el Viejo (III d.C.) con temas sobre el amor y el vino, especialmente atractivos para la personalidad de Alfonso. *La ofrenda a Venus* (1518-1519) –el amor de Venus que genera la fertilidad de la naturaleza– *Baco y Ariadna* (1523) –historia amorosa pintada con los colores más caros y ricos que se podían conseguir entonces– y la *Bacanal de los Andrios* (1523-1526) –la fiesta en honor del vino en la isla de Andros– pintadas por Tiziano para este studiolo, son algunas de las mejores obras mitológicas de este pintor (fig. 3.33). (ACM)

La cámara de los esposos

En esta obra pintada por Mantegna en el palacio ducal de Mantua, se reflejan los ideales de vida cortesana y de gobierno que rigieron la vida de

Figura 3.34. Andrea Mantegna. Cámara de los esposos. 1465-1474. Palacio Ducal. Mantua.

las pequeñas ciudades estado del *Quattrocento* italiano. Ludovico Gonzaga, que había sido *condottiero* al servicio de Milán y de Venecia, pero también era capaz de leer en latín a Homero y a Virgilio, gobernó Mantua entre 1444 y 1478. En esta *Camera picta*, como se la conoció en su tiempo, la ostentación del poder y el ceremonial cortesano, en un gobierno regido por los ideales del humanismo, se nos muestran legitimados por la Antigüedad clásica, a través de los relieves fingidos de los emperadores romanos que decoran el techo. En una de las paredes Ludovico Gonzaga aparece sentado junto a su esposa, Bárbara de Brandeburgo, rodeados por sus hijos, cortesanos y servidores, vestidos con los colores de los Gonzaga. Algo está sucediendo, porque el secretario del marqués irrumpe en la estancia por detrás de Ludovico, trayendo una noticia que hace volverse a este (fig. 3.34). Esta noticia estaría relacionada con la acción que vemos pintada en la otra pared, el encuentro entre Ludovico y su hijo Francesco, por lo que se interpreta que la noticia recibida era que Francesco había sido hecho cardenal, lo que aumentaba las posibilidades de futuro del linaje, ya que podría llegar a ser papa, ambición común a las grandes familias, como los Medici o los Farnesio, por poner dos ejemplos que lo consiguieron.

Además de los significados, la exploración del engaño visual hace de esta obra un caso excepcional en la pintura del *Quattrocento*: en la escena del Encuentro la arquitectura parece abrirse al exterior, desapareciendo los muros, y el techo se rompe para fingir que puede verse el cielo desde el interior de la estancia (fig. 3.35). La decoración a base de círculos del zócalo se repite en las escenas pintadas, como si los personajes estuvieran situados en un espacio que no es mas que la continuación del espacio real. Las colgaduras de cuero labrado en las dos paredes en las que no hay figuras, imitan una forma habitual de decoración de los espacios interiores, y son similares a los cortinajes que se descorren para dejar ver el grupo familiar en la escena de la corte. Una de las cosas que más admiró a los contemporáneos fue el uso del escorzo en el óculo del techo. Mujeres de la corte, *putti*, y hasta un pavo real, se asoman desde él para contemplar la gloria de esta familia. En el siglo XVI Vasari escribió que en ella se podía ver cómo "pueden hacerse los escorzos de las figuras de abajo arriba, lo que fue ciertamente invención difícil y caprichosa", y Serlio recordaba que Mantegna había hecho "algunas figuras y otras cosas, que miradas de lo baxo en lo alto, con el arte de la perspectiva, acompañadas con la discreción y buen juyzio, representan verdaderamente el natural".

Conocida como *Camera picta*, empezó a ser llamada "Cámara de los esposos" a mediados del siglo XVII, y no se sabe con seguridad qué función tuvo: lugar para recepciones, sala de música, para guardar objetos de la colección, o para conservar documentos de especial importancia... Posiblemente toda la obra está pensada para los ojos de Ludovico Gonzaga, que al parecer solía sentarse bajo el lugar que ocupa en la pintura, hacia donde

se gira la cartela con la inscripción, en la que leemos en latín: "Al ilustrísimo Ludovico, segundo marqués de Mantua, príncipe óptimo y de insuperada fe, y a la ilustre Bárbara su esposa, gloria incomparable de las mujeres; su Andrea Mantegna, paduano, acabó la presente modesta obra en su honor en el año 1474". Pese a la aparente humildad que sugieren estas palabras, Mantegna se autorretrató, oculto en la decoración de una pilastra, como testigo y artífice de la gloria de los Gonzaga (fig. 3.36). (ACM)

Figura 3.35. Andrea Mantegna. Óculo de la Cámara de los esposos. 1465-1474. Palacio Ducal. Mantua.

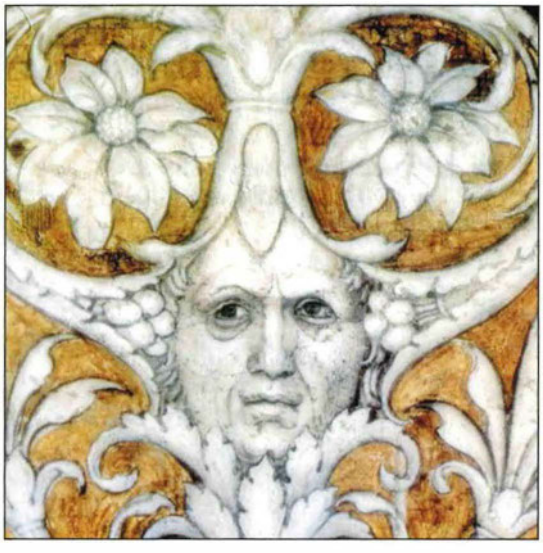


Figura 3.36. Andrea Mantegna. Autorretrato. 1474. Cámara de los esposos. Palacio Ducal. Mantua.

Los Reyes Católicos

El descubrimiento de América, la conquista del reino nazarí de Granada que marcó el final de los reinos islámicos en la península, la expulsión de los judíos, y el comienzo de la unión política de los reinos peninsulares con el matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón forzosamente tenían que dejar una huella profunda en el arte y la arquitectura. La conciencia de ese nuevo poder tuvo muchos testimonios, como las palabras de Fernando el Católico en 1514: "Ha más de setecientos años que nunca la Corona de España estuvo tan acrecentada ni tan grande como agora, así en Poniente como el Levante...". Unos reyes tan poderosos necesitaban un templo magnífico en el que enterrarse, y para eso construyeron San Juan de los

Reyes en Toledo, hasta que la conquista de Granada les hizo cambiar su decisión. Fue encargada a Juan Guas, tan orgulloso de su obra, que la recordó en la inscripción de su capilla funeraria. Las obras se documentan entre 1477 y 1503. También aparece como maestro mayor Egas Cueman, y finalizaría las obras su hijo Enrique Egas. Es una iglesia de una nave, con capillas entre contrafuertes y un coro alto a los pies. Cuando el viajero Münzer la visitó a fines de siglo, todavía sin acabar, escribió que los reyes "han mandado construir este monasterio, que es de piedra de sillería, con verdadera magnificencia". El que considere necesario referirse a la cantería nos sitúa ante una de las características del Renacimiento en España, que es construcción generalizada de obra de cantería, que Münzer parece relacionar con la magnificencia. La heráldica es un elemento ornamental que aparece en todas las iglesias y capillas funerarias. En San Juan de los Reyes, además de los impresionantes escudos, una inscripción en letra gótica recorre la nave y recuerda que "D. Hernando e Doña Isabel, Rey y Reina de Castilla, de León, de Aragón, de Sicilia, los cuales señores por bienaventurado matrimonio yuntaron los dichos Reynos" (fig. 3.37).

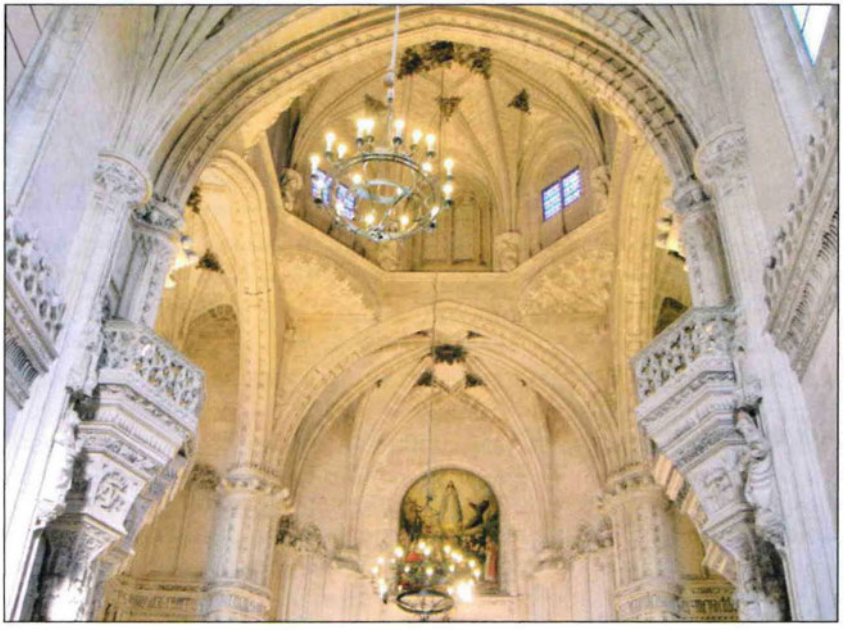


Figura 3.37. Juan Guas, San Juan de los Reyes. 1477-1503. Toledo.

En 1504, año de fallecimiento de Isabel la Católica, reina "limosnera y edificadora de templos e monasterios e iglesias", como la definió el cronis-

ta Bernáldez a su muerte, los reyes decidieron ser enterrados en Granada. La Capilla Real la construyó Enrique Egas. Las palabras del conde de Tendilla, uno de los Mendoza introductores del modelo italiano en España, sobre el posible cimborrio de esa Capilla Real, como "cosa que da mucha vista y afermosea en gran manera la capilla y haze el edificio real y magnífico, que agora no lo es", reflejan los debates sobre la construcción entre lo propuesto por Egas –apoyado por el cardenal Cisneros– y las opiniones del conde de Tendilla y del mismo Fernando el Católico, a quienes no les parecía hermoso lo hecho, y encargaron en 1510 reformar el proyecto para la capilla a Alonso Rodríguez, maestro mayor de la catedral de Sevilla y otros, dándole mayor altura y espacio al templo para conseguir ese "edificio real y magnífico" de que hablaba Tendilla mediante un cimborrio que diera luz al crucero en el que se iban a colocar los sepulcros. Además, el nuevo coro en alto a los pies dejaba libre el espacio de la nave. Sin embargo, en 1514 hubo una nueva reforma, decidida por Juan Gil de Hontañón, Juan de Álava, Juan de Badajoz el Viejo y Cristóbal de Adonza, que consistió en suprimir el cimborrio, quizá por el temor de que se repitiera el derrumbe que había sufrido el de la catedral de Sevilla en 1511. Fue sustituido por bóvedas de crucería, posiblemente debidas a Juan Gil de Hontañón (fig. 3.38). Pese a tantos debates entre los grandes arquitectos y la intervención del experto conde de Tendilla, el emperador Carlos V, que visitó la capilla en 1519, después de acabada, al parecer comentó que era "estrecho sepulcro para la gloria de mis

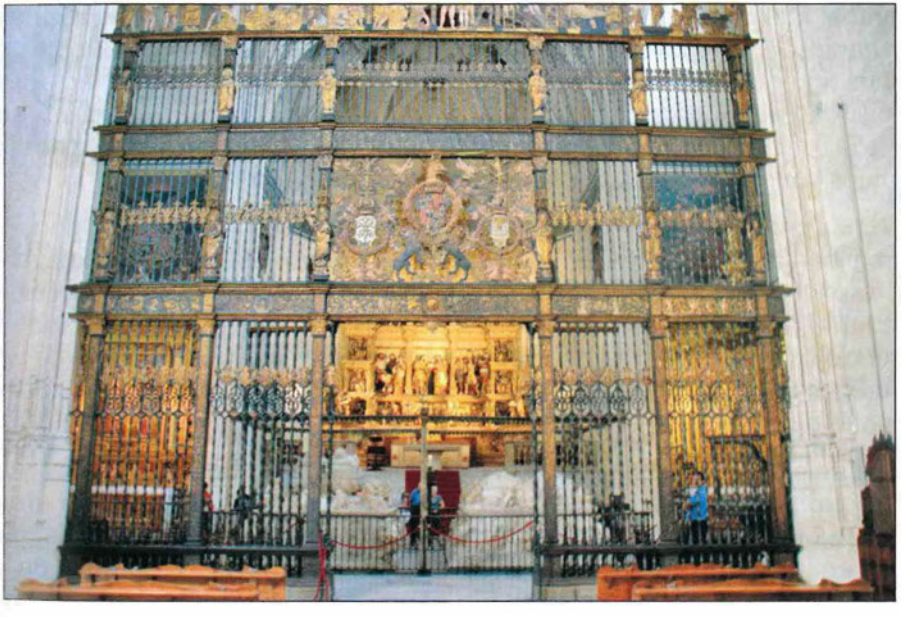


Figura 3.38. Capilla Real. 1506-1517. Granada.

abuelos". Lo cierto es que ese deseo de crear un panteón acorde con la magnificencia de la familia real española solo culminaría con la construcción de El Escorial. La Capilla Real, en la que están enterrados los Reyes Católicos, su hija Juana y su esposo Felipe el Hermoso fue una obra tan querida por Fernando el Católico como panteón familiar, que absorbió casi toda la financiación de las obras reales en la ciudad de Granada, con la consiguiente queja del Hospital Real, o de los encargados de las reparaciones de las casas de la Alhambra.

El gusto por el arte flamenco en la corte de los Reyes Católicos se plasma también en la colección de pintura flamenca, legada por la reina a la Capilla Real de Granada, por lo que esta capilla, con la colección de pintura de Isabel la Católica, los sepulcros al modo italiano, y la arquitectura tardogótica, es un excelente ejemplo de la normalidad con la que se introdujo en la corte española el modelo italiano, sin interrumpir el desarrollo de una tradición propia ni interferir en el gusto por otras artes que, desde el norte de Europa, competirán durante mucho tiempo con ese arte nuevo procedente de Italia y los modelos de la antigüedad. (ACM)

Palacio Te

Este palacio (1526-1535) –denominado también *Palazzo Te*, o Palacio del Té– tiene en realidad las características de una villa en las afueras de Mantua. Fue construido por Giulio Romano (*ca.* 1499-1546). Este arquitecto, nacido y formado en Roma, fue uno de los discípulos predilectos de Rafael, intervino en la villa Madama, y fue alabado por Pietro Aretino por su capacidad para combinar lo antiguo y lo moderno. Cuando Vasari le visitó en 1541 recordaba que Giulio, orgulloso de su obra, conservaba todos los dibujos con las plantas de los edificios que había proyectado.

En la corte de Federico II Gonzaga encarnó, desde 1524, como pocos la figura del artista de corte. Se ocupó en ella de todo lo relativo a la imagen y los espacios, decidiendo sobre la arquitectura, la pintura, los tapices, la escultura, las arquitecturas efímeras para las fiestas... es decir, de todo lo referido a la escenografía del poder, para mostrar la magnificencia de una familia que tuvo impresionantes colecciones de pintura, y fueron ilustres clientes de Tiziano.

El palacio tiene una planta regular, cuadrada con un patio central y un gran jardín detrás. Se accede por una fachada estructurada con un orden gigante de pilastras de fuste liso sobre un muro almohadillado, más marcado en la planta inferior que en la superior (fig. 3.39). La combinación de estas pilastras con el almohadillado expresa el contraste entre artificio y naturaleza, constantemente buscado en la arquitectura y los jardines del

Figura 3.39. Giulio Romano, Fachada principal del Palacio Te. 1526-1535. Mantua.

siglo XVI. El uso de almohadillados, que tantos arquitectos habían usado antes, se convirtió en una de las señas de identidad de la arquitectura de Giulio Romano, como se puede ver en la magistral combinación de distintos tipos de almohadillado en el proyecto de la fachada de su propia casa en Mantua. El Palacio Te tiene un gran patio central, que se abre al estanque y al jardín mediante un pórtico diáfano a base de vanos serlianos en la "*loggia* de David", una galería totalmente permeable, que se refleja en el estanque (fig. 3.40). El eje central se subraya con un gran frontón. En el patio son columnas lisas, y no pilastras, las que marcan los ritmos sobre las fachadas almohadilladas. Es un complejo en el que los espacios se yuxtaponen, y en el que se juega con las perspectivas escenográficas para sorprender al visitante. Pese a la libertad con que usa los órdenes y los elementos del clasicismo, lo que ha llevado a considerarlo una obra manierista, Giulio Romano se inspiraría para este palacio en la casa romana tal como la había reconstruido Fra Giocondo en 1511 basándose en Vitruvio. Es un palacio en el que en todo momento se tienen en cuenta los juegos de perspectiva, y todo el conjunto adquiere un carácter escenográfico, festivo, acorde con el uso que se le iba a dar, que no era el de residencia, sino el de lugar de recreación.

Figura 3.40. Giulio Romano, Galería de David del Palacio Te. 1526-1535. Mantua.

Los grutescos adornan las estancias. Este motivo decorativo nació con el descubrimiento de los frescos de la *Domus Aurea* de Nerón en Roma, y el nombre procede de que en la excavación se tenía la sensación de estar entrando en una gruta. Eran figuras que mezclaban seres humanos con animales y vegetales con una gran fantasía y versatilidad. De inmediato se utilizaron y se difundieron en dibujos como los del *Codex Escurialensis*, y en grabados por todas las cortes, cambiando la idea que se tenía de la arquitectura antigua al verla ahora con todo su colorido (Dacos, 1979). El palacio también estaba lleno de imágenes de emblemas o empresas en metopas y casetones, unas imágenes en las que imagen y palabra se asocian para expresar algo que a la vez es de difícil interpretación. Fue un género de éxito en el Renacimiento, con un *best seller* que fueron los *Emblemas* de Alciato (París, 1534), y otros no tan conocidos, pero igualmente utilizado por los artistas como el *Dialogo delle Imprese militari et amorose* de Paolo Giovio (Lyon, 1574).

La sala de los caballos recuerda la pasión de los Gonzaga por estos animales, cuyos retratos la adornan, y que explica la suntuosidad con que se construyeron las caballerizas en todas las cortes europeas (fig. 3.41). De hecho, en la isla del Te en la que se levantó el palacio es donde los Gonzaga tuvieron antes sus caballerizas, y era ya un lugar de recreación. Fue esa sala donde se celebró el baile para festejar la llegada del emperador Carlos V, bajo las imágenes de los caballos favoritos de Gonzaga, envi-

diados por otros príncipes, y de los que conocemos los nombres, por lo que cabe hablar de retratos en el sentido riguroso del término, porque se llamaban Batalla, Dario, Glorioso, y Morel favorito, y por su realismo fueron alabados por Torquato Tasso. Ellos comparten protagonismo con los dioses del Olimpo: Júpiter, Juno, Marte, Venus, Hércules... No estaba todavía acabado cuando lo visitó el emperador en 1530 y 1532, que haría duques a los marqueses de Mantua en la persona de Federico, nombrado poco antes capitán general del ejército imperial en Italia.

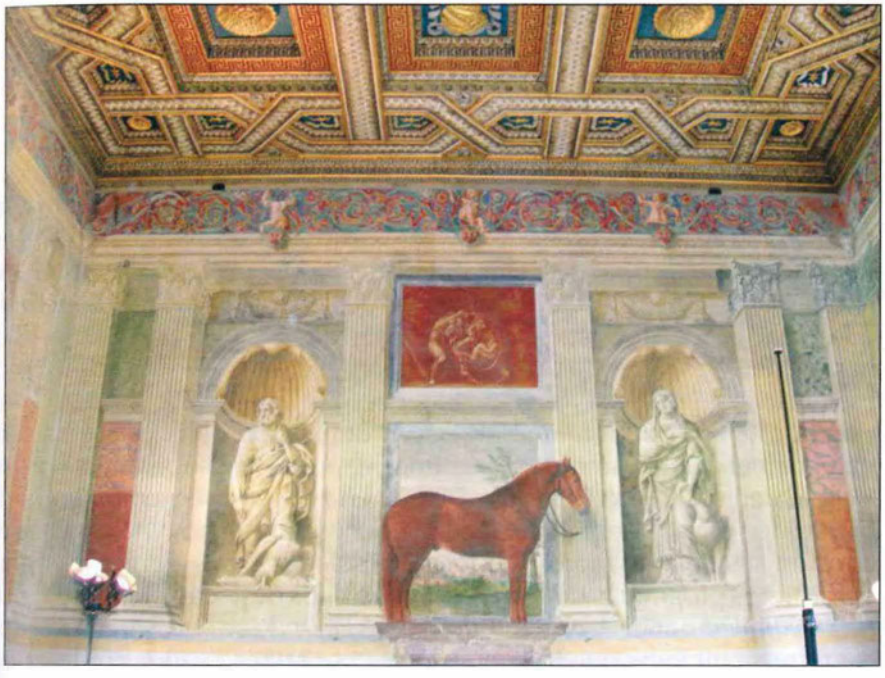


Figura 3.41. Giulio Romano, Sala de los caballos del Palacio Te. 1526-1535. Mantua.

Los nombres de las estancias, siempre descriptivos, nos dan idea de la decoración que las han hecho famosas. En muchas de ellas Giulio Romano y su taller experimentaron con la perspectiva y los escorzos, como si quisieran superar el famoso óculo de Mantegna del palacio ducal. Así, el apartamento de las *Metamorfosis,* en el que se exaltan el amor erótico y los placeres de la música y la poesía, lo forman tres estancias, la de Ovidio, basada en las *Metamorfosis*, la de las *Empresas*, en la que aparecen algunas de las favoritas de los Gonzaga sobre el amor, sobre la lealtad entre aliados..., y la del *Sol,* con los fantásticos escorzos del carro del sol y el carro de la luna.

Otras son la galería de las Musas o la sala de Psiche, que tuvo en el centro una escultura de Venus de Jacopo Sansovino, tan sensual que Aretino no dejó de señalarlo. En ese sentido, no olvidemos que Giulio Romano fue el autor de los dibujos de tema explícitamente erótico que grabó Marcantonio Raimondi y que con gran escándalo se publicaron en Roma con sonetos de Aretino.

Este palacio es probablemente uno de los que mejor muestra el refinamiento que podía alcanzar en sus espacios una de las cortes más suntuosas del Renacimiento, cuyo esplendor admiró al emperador Carlos V. Serlio en su tercer libro de arquitectura (1537) lo consideraría ejemplo de la arquitectura y pintura de su tiempo. (ACM)

La política artística del Imperio

Maximiliano I de Austria, coronado emperador del Sacro Imperio Germánico en 1493, fue uno de los primeros soberanos que efectuó un uso intensivo de los nuevos medios y temas de propaganda del humanismo. Entre otras acciones, las estampas políticas de Durero fueron fundamentales para la creación de su imagen pública. Estos proyectos pretendían proporcionar una legitimidad basada en los discursos de poder del mundo clásico, que se hacían visibles a través de un lenguaje también clásico. Este uso político de la estampa suponía una ingeniosa utilización de la imprenta y los contenidos del humanismo para legitimar el poder del soberano, y pronto fue seguida en otras cortes. En este contexto, la experiencia como grabador de Durero fue ampliamente aprovechada por Maximiliano, y tanto él como algunos de sus colaboradores (de forma destacada Hans Burgkmair) realizaron distintos programas de grabados. Entre ellos destacan el *Cortejo triunfal de Maximiliano* y el *Arco de triunfo de Maximiliano*, que eran dos conjuntos muy ambiciosos que fueron dirigidos por Durero y Jörg Kölderer con la colaboración del humanista Johannes Stabius (fig. 3.42). El cortejo recuperaba la idea clásica de la procesión de carros triunfales que exhibían las glorias del soberano, desde sus victorias militares a sus territorios y los enlaces matrimoniales. El arco era un complejo y monumental soporte alegórico que estaba compuesto por unos ciento noventa folios estampados que alcanzaban casi cuatro metros de altura. En él se representaban escenas y retratos que simbolizaban la genealogía de Maximiliano, entre bustos de emperadores y otras alegorías clásicas. El conjunto podía ensamblarse sobre un soporte para construir una arquitectura festiva de gran tamaño, que era además reproducible gracias a la imprenta. Por otro lado hay que mencionar también que la reunión por Maximiliano de retratos y colecciones de objetos naturales y artificiales contribuía a este esfuerzo de construcción de imagen pública.

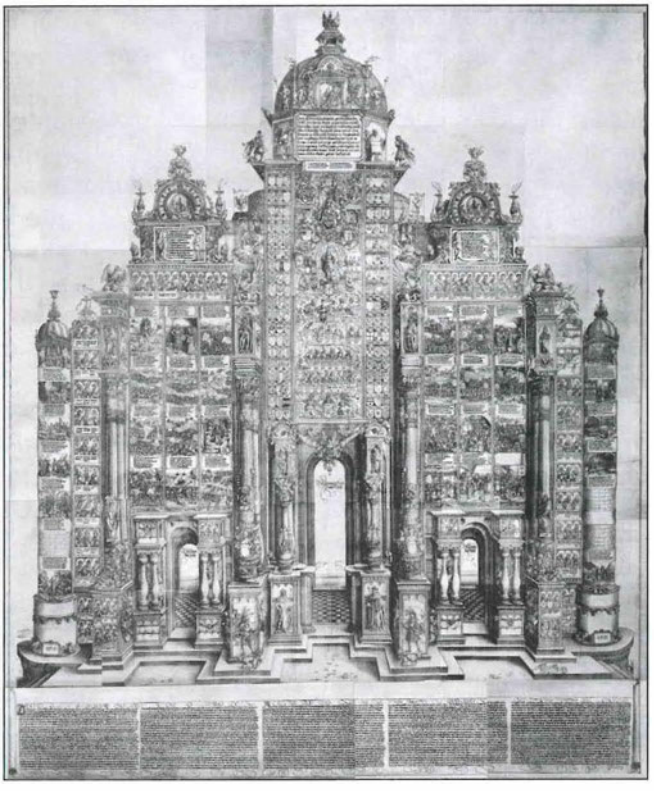


Figura 3.42. Durero y otros, *Arco de triunfo de Maximiliano*. 1515. Londres, British Museum.

Años después, la experiencia de Maximiliano tuvo una herencia natural en la corte española a través de su nieto Carlos V, quien le sucedió en la Corona del Imperio. El programa artístico del César Carlos definió en gran medida el arte cortesano de la primera mitad del siglo XVI y la difusión del Renacimiento por Europa. Carlos V contó con algunos de los mejores artistas del momento como Tiziano o Pompeo Leoni (Checa, 1999 y 2013). La potencia de la majestad clásica que envolvía su imagen fue un referente para el resto de gobernantes que competían por el dominio del suelo europeo, y especialmente de Italia. El refinamiento y la intelectualización de la práctica y la recepción artística fueron una constante del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVI. Podemos encontrarlos tanto en el entorno del joven príncipe Felipe de España (futuro Felipe II) como en la corte inglesa o en el palacio flamenco de Binche. El dibujo que representa las fiestas de recibimiento a Carlos V en el palacio de Binche evidencia bien la importancia de las obras de arte en las liturgias cortesanas: el autor anónimo que-

ría destacar los cuadros de Tiziano que María de Hungría, hermana del emperador, había encargado, y que se encuentran entre las ventanas, sobre unas representaciones de *spolia* clásicos (fig. 3.43). Las relaciones entre estos distintos núcleos cortesanos europeos fueron además constantes. Así, el pintor Bartholomeus Spranger trabajó sucesivamente en Fontainebleau, con Maximiliano II de Viena, y finalmente para Rodolfo II en Praga. En este contexto, a partir de los años centrales del siglo XVI, las cortes de los Habsburgo centroeuropeos fueron uno de los espacios fundamentales del coleccionismo europeo. El conjunto de objetos reunidos por Fernando II en el castillo de Ambras –obras de arte, curiosidades naturales y artificiales, armas, antigüedades– ha servido hasta nuestros días para definir la idea de colección renacentista. En la misma línea, la corte de Maximiliano II y Rodolfo II en Praga fue un entorno propicio para el desarrollo de la experimentación conceptual y formal de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) en sus representaciones alegóricas, como el conocido *Bibliotecario*, que pudiera encerrar un retrato del humanista de corte Wolfgang Lazius (fig. 3.44). (AUH)

Figura 3.43. Anónimo, *Fiestas de recibimiento a Carlos V en el palacio de Binche*. 1549. Bruselas, Biblioteca Real Alberto I.

Figura 3.44. Giuseppe Arcimboldo, *El bibliotecario*. *ca.*1566. Estocolmo, Skoklosters Slott.

La escuela de Fontainebleau

Francia jugó a mediados del siglo XVI un papel fundamental en la codificación del modelo clásico fuera de Italia. El rey Francisco I (1494-1547) entendió rápidamente que las fuentes del nuevo lenguaje cultural de la legitimación política se encontraban en aquella península, y se volcó en la atracción de artistas italianos y en la familiarización de los franceses con su gramática. Sobresalen su protección de Leonardo da Vinci (1452-1519), Sebastiano Serlio (1475-1554) o Benvenuto Cellini (1500-1571), su interés por la renovación formal de la pintura y la escultura francesa, su atención al coleccionismo humanista y, sobre todo, los programas artísticos que desarrolló en los *châteaux* reales de Madrid (en el Bois de Boulogne parisino),

Blois, Chambord, o Fontainebleau. Este último fue su principal espacio de atención. Era un antiguo castillo medieval que fue ampliado y redecorado a la italiana por los arquitectos Gilles Le Breton (m. 1553), Sebastiano Serlio, Philibert Delorme (1518-1570) y Jean Bullant (1515-1578) y los pintores Rosso Fiorentino (1494-1540), Primaticcio (1504-1570) y Niccolò dell'Abbate (1509/1512-1571) entre otros.

Entre numerosas intervenciones en el palacio, estos artistas decoraron la Galería de Francisco I siguiendo el modelo previo de los palacios italianos del Te de Mantua y los Ruspoli y Farnese de Roma (fig. 3.45). Para esta sala se diseñó un complejo programa iconográfico de exaltación del monarca que partía de su propio busto y se extendía por un amplio número de pinturas y relieves de carácter alegórico. Su tema ya resultaba oscuro para los cortesanos coetáneos, pero en líneas generales desarrollaba las bondades del gobierno de Francisco I a partir de temas como *El Elefante real*, que pretendían glosar de forma emblemática sus virtudes. Las representaciones desarrollaban las alteraciones propias del Manierismo florentino, insistiendo en la disolución del espacio, el alargamiento de las proporciones y la artificiosidad de figuras.

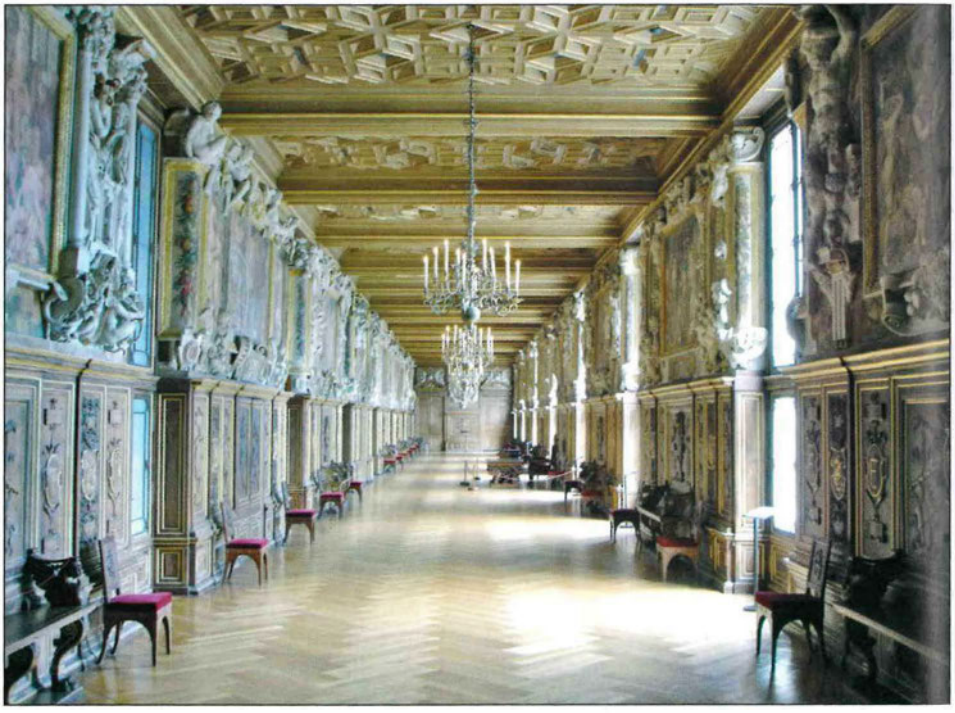


Figura 3.45. *Galería de Francisco I*. Fontainebleau.

La experiencia de Francisco I fue fundamental para el devenir posterior del arte francés y europeo. El ensayo de Fontainebleau perfiló la asimilación francesa del arte italiano. Generó un modelo de arte público que se sustentaba sobre la construcción clásica de las formas y la naturaleza alegórica de los mensajes. En el siglo XVII, los artistas franceses se despegaron del Manierismo florentino para acercarse a una comprensión más global y académica del arte italiano. Pero en un primer momento, la potencia de Fontainebleau y su centralidad dentro de la vida cortesana francesa permitió que su decoración se convirtiera en un canon para el arte francés del todo el siglo XVI. Por ello, la historiografía ha acuñado el término Escuela de Fontainebleau en referencia a las artes visuales de la corte francesa de ese momento. La influencia de Rosso, Primaticcio, Dell'Abbate y Cellini fue determinante en muchos de los artistas formados en los talleres que ejecutaron la decoración del palacio. Así, el escultor Pierre Bontemps (*ca.* 1505-1568), que había colaborado con Primaticcio, mantuvo un estilo similar en su intervención en el sepulcro de Francisco I en Saint Denis (realizado junto al arquitecto

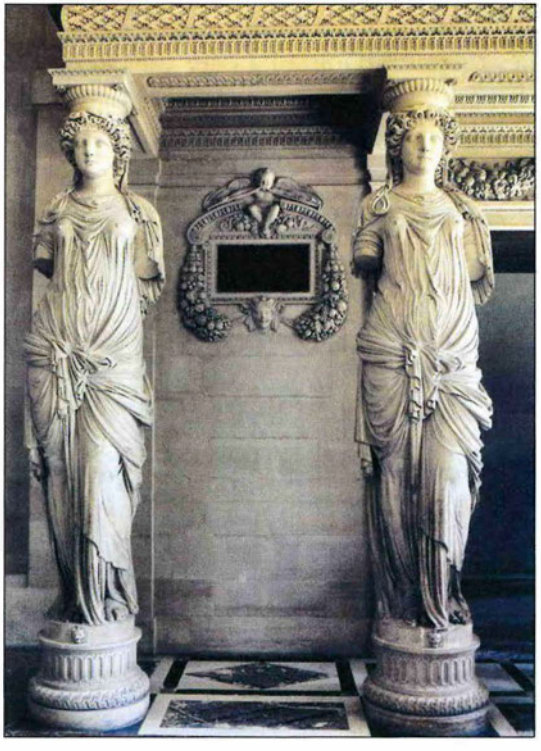


Figura 3.46. Jean Goujon, *Tribuna de las cariátides*. 1550-51. París, Louvre.

Philibert de l'Orme). De la misma forma, los trabajos escultóricos de Jean Goujon (*ca.* 1510-*ca.* 1564) en el palacio del Louvre suponen la continuación de Fontainebleau (fig. 3.46). Finalmente, la obra de Germain Pilon (*ca.* 1530-1590) partió de los mismos presupuestos. Pilon se familiarizó con el trabajo de Primaticcio continuando el monumento funerario de Enrique II y Catalina de Medici en Saint Denis, que aquél había dejado sin concluir.

Esta influencia italiana sobre las artes figurativas francesas no se limitó a aspectos formales. Fontainebleau supuso también una codificación del arte cortesano como actividad altamente intelectual. La mitología se convirtió en la gramática básica de la construcción de las obras de arte y el lenguaje alegórico pasó a ser un medio fundamental de la representación pública. Esta vocación alegórica se desarrolló en la escultura y en la pintura. En la primera tenemos el ejemplo de la *Diana y el ciervo* del Museo del Louvre, que procedía del castillo de Anet y fue realizada por Jean Goujon. En cuanto a la pintura, parte importante del trabajo de los pintores de corte de la segunda mitad del siglo XVI, como Jean Cousin el Viejo (1490-*ca.* 1561) y Antoine Caron (*ca.* 1520-*ca.* 1598), fueron composiciones alegóricas de cierta complejidad intelectual. La *Eva Prima Pandora* del primero pretendía establecer una analogía entre el relato bíblico y la mitología, equiparando estos dos tipos femeninos que encarnaban (dentro del sesgo habitual de género) el origen de los males de la humanidad a causa de su desobediencia y curiosidad (fig. 3.47). La tradición cristiana aportaba elementos como la calave-

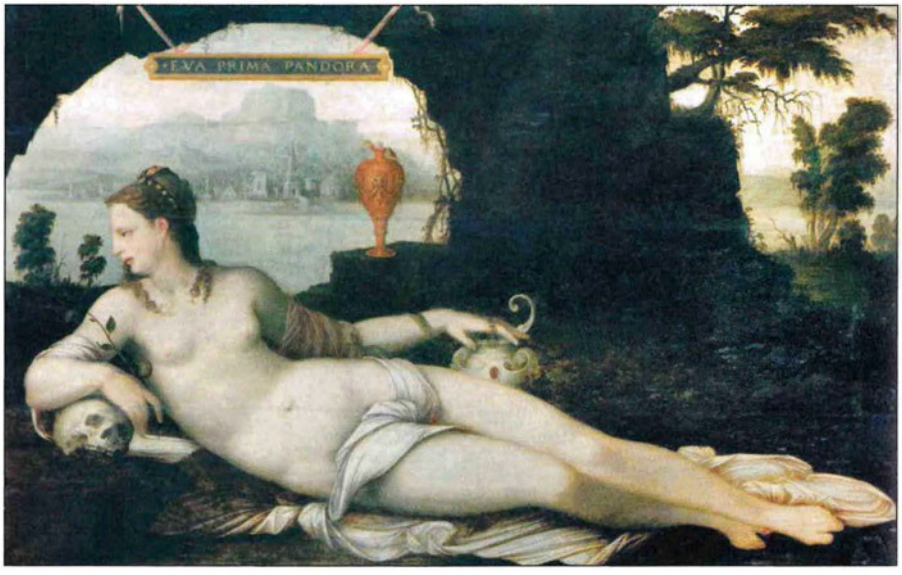


Figura 3.47. Jean Cousin, *Eva Prima Pandora*. 1550, París, Louvre.

ra y su remisión a la fugacidad de la vida, y el referente humanista reforzaba a su vez la sensualidad del desnudo (habitual tanto en la Eva bíblica como en la mitología) y la estructura clásica de la composición. Sobre la doble base de las formas italianas y la comprensión teórica de la naturaleza conceptual del arte, el ideal clásico se convirtió en el referente absoluto del arte público francés de toda la Edad Moderna. (AUH)

Casas y alcázares del rey en España

En el siglo XV Hernando del Pulgar escribía que el rey Enrique IV de Castilla "usaba de magnificencia... en hacer grandes edificios en los alcázares y casas reales". El concepto de magnificencia asociado a las casas del rey no se perdió a lo largo de la Edad Moderna, y tanto el emperador Carlos V como su hijo Felipe II construyeron edificios que mostraban su *maiestas*. El emperador, pero sobre todo Felipe II reflejaron la imagen de un rey distante, que no se mostraba a sus súbditos mas que en los retratos o en las entradas triunfales, una política de la imagen distinta por ejemplo a la del rey de Francia, que cuidaba sus apariciones públicas continuas, mientras en España el pensamiento político hablaba de cómo con el distanciamiento los súbditos sentían la grandeza adorable del monarca. Esto se reflejará en las casas que construyeron los reyes de España. Utilizamos el término "casa", porque en la época se habla de las Casas del rey, aunque ahora lo hagamos de palacios o alcázares.

En tiempo de Felipe II el traslado de la capital de Toledo a Madrid en 1561 y la construcción del monasterio de El Escorial generó, en torno a ese punto central de la península donde se asentó la corte, la creación de una serie de casas reales, alternativas a la vida en el alcázar madrileño, como satélites en torno al centro de poder. En general se concibieron como edificios cuadrados con torres en las esquinas, con una imagen de fortaleza que protege al rey y expresa su poder. Luis de Vega (*ca.* 1495-1562), que al principio también intervino en el alcázar de Toledo, trabajó sobre todo en los alcázares de Madrid y de Segovia, así como en El Pardo y la casa del Bosque de Valsaín, donde intervendría también su sobrino Gaspar de Vega. Este último hizo en 1556 una descripción de las casas reales que había visto durante el viaje por Francia y Países Bajos, a partir del cual se incorporaron los tejados de pizarra a la arquitectura de los Austrias, por decisión del príncipe Felipe, que tanto había gustado de ellos durante sus viajes. En El Pardo Luis de Vega proyectó en 1543 un palacio cuadrado, con patio, y con torres en las esquinas, casi un arquetipo que se repetirá en otras casas del rey con más o menos variaciones (fig. 3.48). El carácter de casa fuerte en este caso se subraya con la existencia de un foso, aunque fuera dedicado a jardín con flores, del que habla a finales del XVI el belga Jehan Lhermite, que no deja

de señalar que la casa tiene las cubiertas de pizarra y "está hecha a imitación de las de nuestro país", aunque en realidad recuerde bastante la tipología del alcázar de Toledo. Tanto la casa de El Pardo como la de Valsaín habían sido cazaderos del rey desde tiempo de Enrique IV, siendo la caza uno de los ejercicios favoritos –y obligados diríamos– de los reyes, desde la niñez hasta la muerte tanto para el ocio como para el cuidado del cuerpo mediante el ejercicio físico, pero también como enseñanza de comportamientos guerreros, escuela de valor y estrategias políticas (Morán y Checa, 1986). Muchos de los palacios de los príncipes europeos tuvieron su origen en estos pabellones de caza, ampliados y reformados en el siglo XVI. En el dibujo de Lhermite que reproducimos, ese carácter de lugar de caza del rey se pone de manifiesto con la imagen de un palacio casi perdido en los bosques y los gamos en primer plano.

Figura 3.48. Jehan Lhermite. Vista de El Pardo. *Le passetemps*, *ca*. 1598-1602. Bruselas. Biblioteca Real Alberto Primero.

La casa de Valsaín reflejó influencias de la arquitectura flamenca, irregular en su planta y con galerías, torres y chimeneas que daban un perfil a su exterior ajeno al de las casas de El Pardo y Aranjuez. Esta última fue una de las casas favoritas de Felipe II. También podía cazar, hubo varios proyectos para hacer navegable el Tajo, y tuvo unos jardines diseñados por Juan Bautista de Toledo en los que la ingeniería hidráulica recordaba lo que este arquitecto pudo aprender en el Nápoles del virrey Toledo. Fue asimismo un

verdadero zoológico y jardín botánico, en el que los animales y las plantas transmitían el conocimiento de las lejanas tierras conquistadas por la monarquía en oriente y occidente. El edificio original de Juan Bautista de Toledo, comenzado en 1562, acabado por Jerónimo Gili y Juan de Herrera, y muy transformado en los siglos XVII y XVIII, tenía una fachada entre dos torres –en una de ellas estaba la capilla– que funcionaba como un telón, tras el cual en la zona central estaba patio, en torno a él las estancias, y a sus lados los jardines del rey y el de la reina (fig. 3.49). Al exterior combinó ladrillo y piedra –como en el convento de las Descalzas Reales de Madrid– lo que acabará siendo una característica de la arquitectura cortesana de los Austrias.

Figura 3.49. Anónimo. *Palacio de Aranjuez.*
Patrimonio Nacional. Monasterio de El Escorial.

Con respecto a los alcázares, castillos en las ciudades heredados de la España islámica, estos se renovaron radicalmente. Las reformas del alcázar de Toledo fueron obra de Alonso de Covarrubias (1488-1570), uno de los muchos que no viajó a Italia, pero que es uno de los grandes arquitectos del Renacimiento español. Se comenzó en 1542 y su carácter de alcázar, de lugar fuerte, se matizó con las nuevas fachadas, especialmente la fachada norte. En ella la regularidad de los vanos y su disposición simétrica a ambos lados de la gran portada, incorporan los nuevos principios de la arquitectu-

ra italiana. Con los años Juan de Herrera sería quien construyera sus otras fachadas. Desde el zaguán de entrada se accede al patio, obra de Covarrubias en la que intervino también Francisco de Villalpando, el traductor de Serlio. La escalera fue trazada en 1550, pero más tarde, en 1574, Juan de Herrera dio una nueva traza, que es la que se hizo, con una gran caja abierta y cinco tiros, una escalera imperial (o preimperial si se reduce hablar de imperial a la de tres tiros en paralelo). La caja abierta, que permite visualizar todo el desarrollo de la escalinata, frente a la caja cerrada que cubre con bóveda cada uno de los tramos, resulta más suntuosa, más explícita del poder del rey, que como ya dijimos en la escalera crea uno de los espacios por excelencia para la ceremonia. En el exterior las torres hacen explícito su carácter de fortaleza (fig. 3.50).

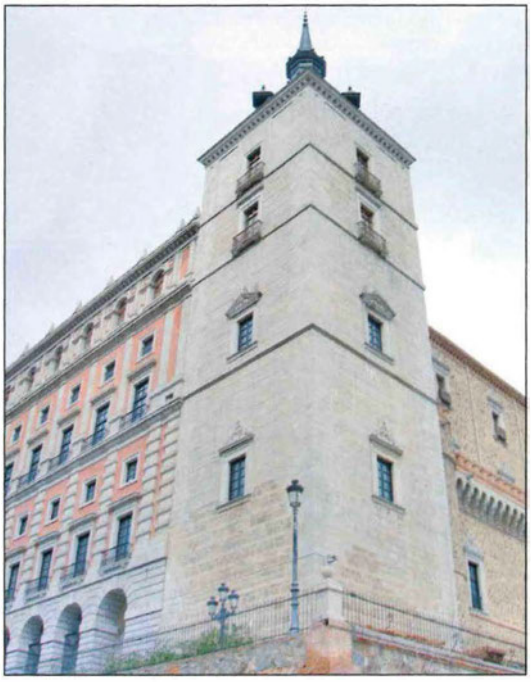


Figura 3.50. Alonso de Covarrubias y Juan de Herrera. Alcázar de Toledo. Iniciado en 1542.

El Alcázar de Madrid, destruido por un incendio en la Nochebuena de 1734, se encontraba en el lugar que hoy ocupa el Palacio Real. Frente a la regularidad y simetría de las casas de El Pardo, Aranjuez, o el alcázar de Toledo, el alcázar madrileño hasta el siglo XVII no tuvo la fachada unitaria y simétrica que hizo Juan Gómez de Mora. Hasta entonces su aspecto exterior

no se correspondía con la grandeza de la monarquía, como vemos en el dibujo de Anton van den Wyngaerde, pero pese a eso, es un edificio relevante y que influyó en otros (fig. 3.51). Para los Trastamara sobre todo Juan II, había sido una de sus residencias favoritas. En tiempo del emperador, Luis deVega y Alonso de Covarrubias lo renovaron, y de entonces data su ampliación con un nuevo patio, quedando el patio de armas de la vieja fortaleza como patio del rey, y el nuevo como patio de la reina. Esta distribución de los palacios reales con la zona femenina y la masculina, la podemos ver también en el palacio de Carlos V en la Alhambra. En el Alcázar quedaron en el centro la capilla y la nueva escalera. Después de que Felipe II trasladara su corte a Madrid en 1561 las estancias se decoraron al fresco por Gaspar Becerra, y a su muerte por el Bergamasco. Como edificio que refleja la complejidad que estamos viendo en el arte español, el gusto italiano de estas pinturas coexistió con el interés de Felipe II por el arte flamenco e inglés, y así, la Torre Dorada que se construyó en el ángulo sudoeste, llena de balcones –dorados, como las veletas y bolas de adorno, y de ahí el nombre– con fábrica de ladrillo y cubierta de pizarra, recordaba ese tipo de arquitectura del norte de Europa. Allí tenía su lugar de trabajo y su biblioteca personal el rey Felipe II, como si fuera un *studiolo* a la italiana, disfrutando de las vistas de la Vega y de la sierra. Y como en una villa, el rey también ajardinó la ladera hasta el Manzanares y compró a los Vargas la Casa de Campo, en la que hizo estanques y una autentica villa a la italiana, con galerías entre pabellones desde las que disfrutar de la naturaleza (fig. 3.52). El proyecto que hizo Patricio Caxesi, el traductor de Vignola, para unir con un pasadizo el Alcázar y esa casa pasando el río sobre un puente, tiene una raíz italiana, pues el ninfeo del que partiría recuerda al de Villa Giulia. Fue el palacio de un rey oculto y distante de sus súbditos, pero también fue el centro admi-

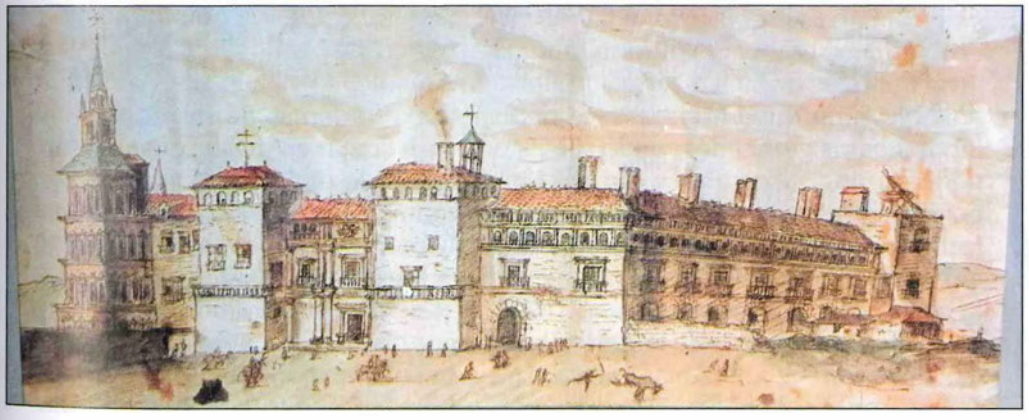


Figura 3.51. Anton van den Wyngaerde. *Vista del alcázar de Madrid. ca.* 1569. Biblioteca Nacional. Viena.

nistrativo de la monarquía, el lugar en el que tuvieron su sede los distintos Consejos, lo que generaba un continuo trasiego de gente. Nada que ver con el augusto aislamiento del monasterio de El Escorial.

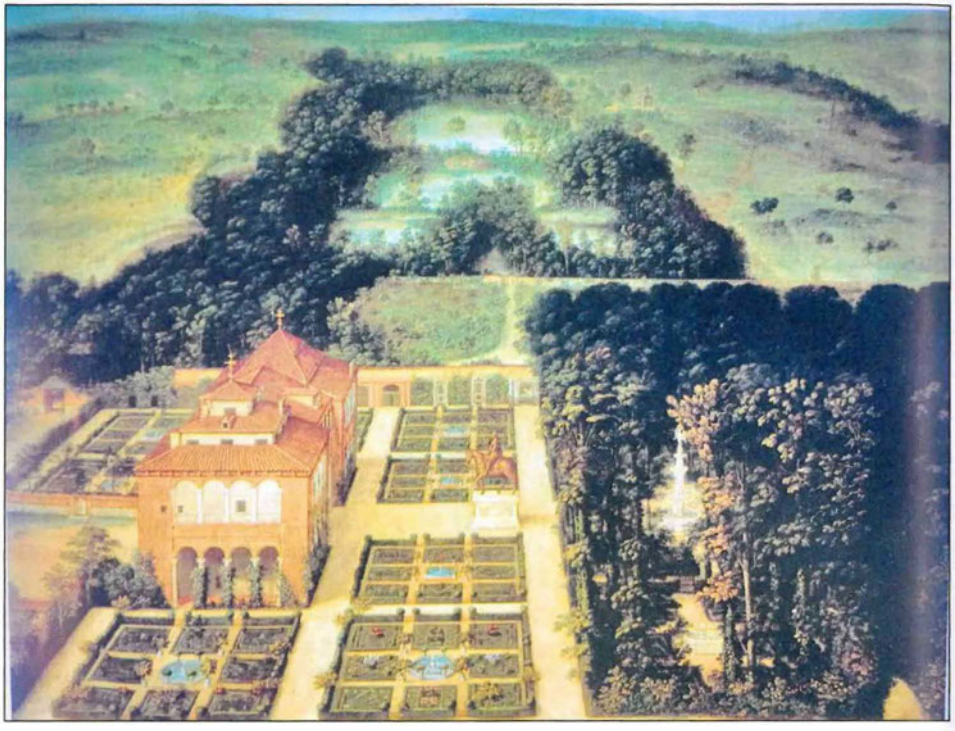


Figura 3.52. Atribuido a Félix Castello, *Vista de la Casa de Campo*. Siglo XVII. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

Lo mismo que el monasterio de El Escorial, además de sus complejas funciones y significados, pudo ser visto por un coetáneo de su construcción como un lugar "para recogimiento y descanso después de los trabajos de gobierno", esa misma función cumplieron otras de las casas de Felipe II en torno a Madrid, en especial Aranjuez, El Pardo y Valsaín, en las que pasaba casi todo el año. En estas casas los jardines fueron tan cuidados o más que la arquitectura (Morán y Checa, 1986). Y si a Praga llegaron de inmediato, en 1589, los grabados de Perret de los diseños de Juan de Herrera de la fábrica de El Escorial, lo hizo también la promesa del embajador en la corte española, Hans Kevenhüller, de que pronto él enviaría pinturas representando las casas de Aranjuez y Segovia, porque todas fueron importantes para la imagen de Felipe II. (ACM)

Los tapices

Durante toda la Edad Moderna, los tapices fueron parte esencial del repertorio decorativo de los edificios representativos públicos y privados de Europa: iglesias, palacios y casas ricas. En términos generales en los siglos XV y XVI puede decirse incluso que fueron el principal elemento ornamental mueble, aunque poco a poco la pintura fuera ganando terreno, primero en Italia, después en el resto del continente. En España fue frecuente un modelo decorativo en el que las paredes se cubrían de tapices en invierno, que en verano se sustituían por paneles de cuero pintado (guadamecíes). Los tapices eran útiles porque aportaban confort al favorecer la calidez de los espacios y al tiempo ofrecían la posibilidad de ornamentar grandes salas con conjuntos de piezas de gran tamaño. Esto permitía organizar ciclos narrativos que desarrollaban de manera sistemática asuntos religiosos, históricos, literarios o mitológicos. Los tapices eran también productos de gran valor económico que eran exhibidos como signos de riqueza. Con frecuencia, en los inventarios de bienes del Renacimiento los tapices aparecen como los objetos de mayor coste junto con la plata y las joyas, muy por encima del valor asignado a las pinturas. Los tapices más valiosos empleaban, además de la lana, tejidos muy caros como la seda e hilos de oro y plata. Era frecuente que los conjuntos de tapices, muchas veces con asuntos caballerescos que exaltaban virtudes nobiliarias (historias de la guerra de Troya, de Alejandro Magno, etc.), se mantuviesen en las familias a través de distintas generaciones. Algunos tipos de tapices, los reposteros, estaban además expresamente dedicados a la exhibición de los escudos de armas familiares. Los tapices, y las decoraciones textiles en general, figuraban entre los principales bienes ornamentales cuya conveniencia en la casa del poderoso comentaba el tratadista Giovanni Pontano en su tratado *De Splendore* (1498), donde también se recogían como una novedad las tablas pintadas.

La tradición en el uso de los tapices tenía su origen en la Edad Media. En el siglo XV Flandes y el norte de Francia eran los mayores centros productores y sus piezas colgaban en las iglesias y los palacios de toda Europa. Esta posición se reforzó en el siglo XVI con un aumento de la producción y la circulación de tapices flamencos, aunque también se mantuvo la importancia de Francia y se crearon igualmente obras importantes en Italia (Campbell, 2002). Los tapices se ejecutaban en los talleres flamencos por parte de artesanos tejedores que seguían los diseños proporcionados por pintores especializados en la realización de modelos de gran tamaño para los mismos, denominados cartones. Esta situación favoreció la progresiva incorporación de las novedades estéticas de la pintura. Un caso excepcional en este sentido fue el ciclo para la parte baja de las paredes de la Capilla Sixtina (figs. 3.53, 3.54 y 3.55), con el tema de *Los actos de los apóstoles*, encargado por León X y elaborado en Flandes en el taller de Pieter van Aelst con diseños *ex profeso* de Rafael (1516-1530). Los tapices fue-

Figura 3.53. Rafael Sanzio, *La pesca milagrosa de los peces* (cartón). 1515-1516. Londres, Victoria and Albert Museum.

Figura 3.54. Sobre Rafael Sanzio, *La pesca milagrosa de los peces* (tapiz). *ca.* 1530. Roma, Capilla Sixtina.

Figura 3.55. *Vista de la Capilla Sixtina con los tapices de Los actos de los apóstoles.*

ron recibidos en Roma y colgados en la Sixtina entre alabanzas de su condición de una de las obras de arte más importantes de su tiempo. Se encargaron varias réplicas de los tapices, y ya los mismos cartones de Rafael fueron rápidamente valorados como obras válidas en sí mismas y se incorporaron al coleccionismo artístico. Siguiendo esta estela, Giulio Romano realizó diseños para una seria de la *Historia de Escipión* encargada por Francisco I de Francia (1532). En paralelo, y de manera más frecuente, el trabajo de los pintores flamencos empleados en las factorías hizo que a mediados del siglo XVI, los tapices fueron una vía extraordinariamente interesante para la propagación del romanismo en su versión nórdica. La floreciente industria textil flamenca distribuyó por toda Europa diseños que procedían mayoritariamente de pintores romanistas flamencos que supieron ofrecer un modelo actualizado estéticamente para satisfacción de las élites italianizadas del continente.

Entre estos talleres destacó la oficina bruselense de la familia Pannemaker, que mantuvo una posición privilegiada a través de distintas generaciones sirviendo a las distintas cortes europeas, y de manera especial a la de los Habsburgo (Checa y García, 2015). Desde 1520 trabajó para ellos como pin-

tor de cartones Bernard van Orley (*ca.* 1490-1541), quien, siguiendo el modelo de Rafael, tuvo una gran influencia en la adquisición del romanismo por la industria de los tapices. En los años centrales del siglo, los diseños de Pieter Coecke (1502-1550), Jan Cornelisz Vermeyen (*ca.* 1500-1559), Michiel Coxie (1499-1592) y Peter de Kempeneer (Pedro de Campaña, 1503-1580) respondieron a la ingente demanda de tapices flamencos que generaban las élites de toda Europa. Entre los encargos más relevantes del taller de los Pannemaker estuvo la serie de doce tapices de la *Conquista de Túnez por Carlos V* (1546-1554), realizada siguiendo un diseño de Vermeyen, quien había acompañado al soberano tomando apuntes en la campaña militar (fig. 3.56).

Figura 3.56. Jan Cornelisz Vermeyen, Serie de los tapices de la conquista de Túnez. La batalla de la Goleta (detalle del cartón). 1546-1550. Viena, Kunsthistorisches.

Bibliografía comentada

BELTRAMO, S., CANTATORE, F. y FOLIN, M., eds. (2016): *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Quattrocento*. Leiden-Boston, Brill.

Este libro, en el que participan muchos de los autores que desde hace años vienen investigando la arquitectura del *Quattrocento* en Italia, constituye un excelente estado de la cuestión sobre la investigación acerca de los palacios del siglo XV en los grandes centros artísticos italianos.

CHECA, F. (2013): *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons.

Este libro ofrece un recorrido por la carrera de Tiziano desde la perspectiva de su trabajo para las cortes europeas del Renacimiento. Es un texto importante para la comprensión de la obra del pintor y para entender los usos políticos y el significado cultural de las imágenes artísticas en el periodo. Gran parte del libro está centrado en el trabajo de Tiziano para los Habsburgo, pero los primeros capítulos dedicados a las cortes italianas son muy esclarecedores en relación con los inicios del coleccionismo artístico.

HOWARD, P. (2012): *Creating Magnificence in Renaissance Florence*. Toronto, CRRS.

Ensayo dedicado a la creación de la doctrina sobre la magnificencia en la Florencia del siglo XV. Comprende tanto su formulación teórica a través de la revisión de los antecedentes medievales como su relación con las políticas constructivas de las elites florentinas y su recepción pública.

MORÁN TURINA, M., CHECA CREMADES, F. (1986): *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*. Madrid, El Viso.

Aunque en la bibliografía general se reseñan libros sobre las casas y alcázares de los reyes de España, este libro constituye una buena síntesis para iniciar a cualquier persona interesada en el conocimiento de lo que fueron esas casas, en las que la naturaleza formó parte de su imagen y de sus usos.

SCHLOSSER, J. Von (1988): *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid, Cátedra.

Libro pionero para la historia del coleccionismo artístico y científico. A pesar de que la primera edición en lengua alemana tiene más de cien años (1908) su lectura sigue siendo conveniente como iniciación a la materia y como referencia para entender nuestra propia comprensión actual del

Renacimiento. Centrado en las colecciones de los Habsburgo centroeuropeos, el texto de Schlosser sacó a la luz el interés que el Humanismo había tenido por las curiosidades naturales y artificiales y la complejidad cultural que podía rodear el coleccionismo de obras de arte.

Tema 4

CIENCIA Y ARTE

La ventana albertiana y la construcción del espacio pictórico mediante la perspectiva

La representación ilusionista de la realidad fue el primer fundamento de las artes visuales del *Quattrocento*. Con ello se establecía un nuevo sistema artístico que iba a durar toda la Edad Moderna. Este sistema estaba basado desde el principio en una propuesta técnica fundamentada en la óptica y la geometría: el muro, la tabla o el lienzo pintado debían equivaler a la imagen de un hipotético corte en el espacio de la visión. El concepto queda bastante claro si lo examinamos ejemplificado en la cuadrícula (también llamada velo o intersección), que es una conocida herramienta de dibujo que Leon Battista Alberti proponía como medio para facilitar el trabajo de los pintores menos hábiles. Como se aprecia en la estampa que hizo Alberto Durero sobre ella, la cuadrí-

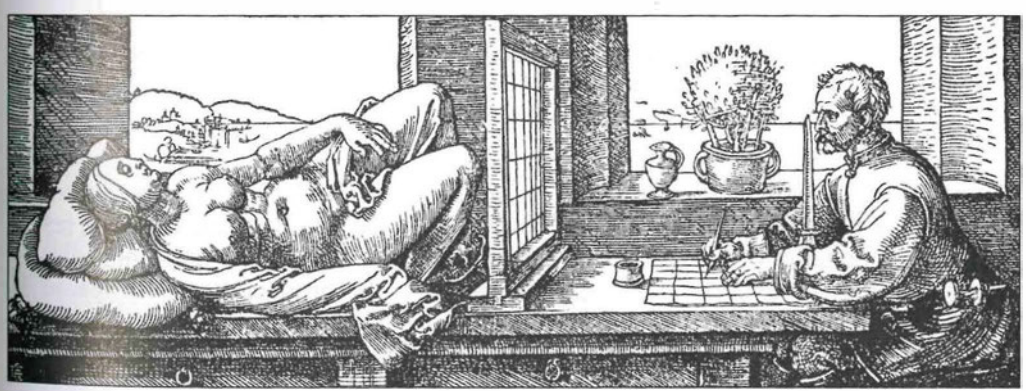


Figura 4.1. Durero, *Artista que dibuja una mujer tumbada*, ilustración procedente de *Underweysung der Messung*.... 1525.

cula consistía en una red de hilos que ocupaba el espacio del corte en la pirámide de visión, de tal manera que ofrecía un sistema de referencias para la pintura a través de las proporciones que aparecían en ella (fig. 4.1). Como vemos en el gráfico junto a la *Última Cena* de Andrea del Castagno, la acción transcurre en una caja que es percibida desde el plano del lienzo (fig. 4.2).

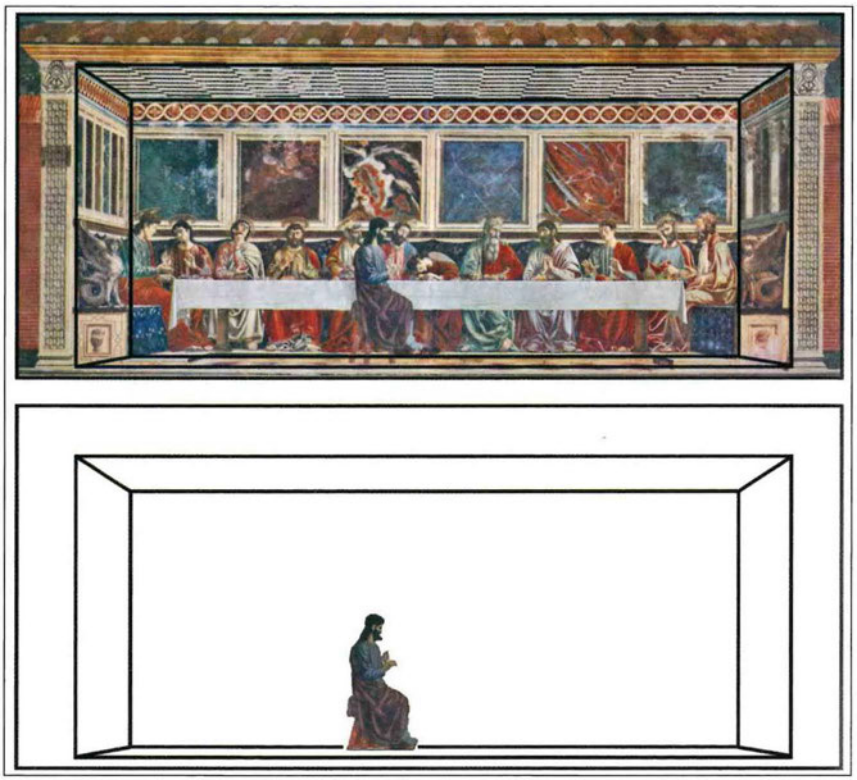


Figura 4.2. Esquema de la construcción del espacio en la *Última Cena* de Andrea del Castagno (AUH).

El instrumento técnico utilizado para la conversión del plano de la pintura en una ventana fue la perspectiva geométrica. Desde Van Eyck en adelante, las prácticas de taller de los pintores flamencos habían establecido unos mecanismos intuitivos y experimentales para representar de forma correcta el espacio sobre las dos dimensiones de la tabla. Para ello fijaban una zona de fuga que marcaba la disminución de tamaño de las figuras conforme se incrementara la profundidad, y se valían de recursos arquitectónicos como las líneas de solado para sugerir con más fuerza esta dirección espacial. Al mismo tiempo, en Italia se formalizó un procedimiento más sofisticado, basado en las matemáticas y

que intentaba considerar igualmente la situación del espectador en relación con la obra. Alberti explicaba en el mismo inicio de su tratado que había utilizado las matemáticas como método para ampliar el arte de la pintura desde sus principios en la naturaleza. La historiografía actual debate todavía si este esfuerzo respondía únicamente a la necesidad de encontrar un sistema de representación fiable de la realidad visible, o si por el contrario existía ya desde el principio interés por establecer un nuevo modo de visión con consecuencias simbólicas. En cualquier caso, el sistema perspectívico de representación entrañaba la asunción de que la visión es un proceso conceptual y de que la percepción del mundo era mediada por la geometría y las matemáticas de manera general (Kemp, 1990; Field, 1997 y Hendrix y Carman, 2010). La perspectiva era además un desarrollo de las teorías que la óptica medieval había formulado sobre la visión y la percepción ocular, concretadas en la pirámide visual que, también según Alberti, definía la forma en la que el ojo recogía los rayos que le informaban sobre la forma, superficie y distancia de los objetos. Aunque el fundamento teórico estaba en autores medievales islámicos y europeos (Alhazem, Bacon, Pecham y Witello), los tratadistas del siglo XV también tendieron aquí a buscar un origen clásico a la técnica (Belting, 2012).

La solución matemática había sido ofrecida a comienzos del siglo XV por los experimentos realizados por Filippo Brunelleschi cuando trataba de encontrar un método para la proyección de los edificios sobre el plano (fig. 4.3). Este trabajo tuvo consecuencias revolucionarias para la pintura. Antonio di Tuccio Manetti, el biógrafo coetáneo de Brunelleschi, ofreció una buena explicación del proceso:

> *"[Brunelleschi] proyectó y realizó personalmente lo que lo hoy los pintores llaman perspectiva, porque forma parte de aquella ciencia que consiste efectivamente en situar con corrección y con razón las reducciones y los*

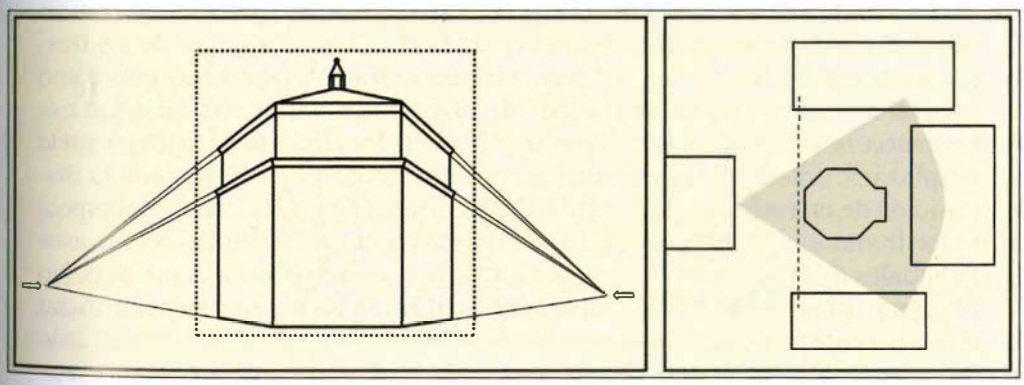


Figura 4.3. *Reconstrucción del dibujo perspectívico del Baptisterio de Florencia por Brunelleschi y esquema espacial de esta representación* (AUH a partir de Kemp, 1997 y White, 1996).

aumentos con que aparecen las cosas de lejos y de cerca a la vista del hombre: construcciones, llanuras, montañas y paisajes de todo tipo, y las figuras y otras cosas en el tamaño que corresponde a la distancia con que aparecen de lejos. Él dio origen a la regla, que es lo más importante de todo lo que a este propósito se ha hecho desde entonces. [...] La primera cosa con que mostró la perspectiva fue una tablilla de aproximadamente media braza de lado, donde pintó el exterior del templo de San Giovanni de Florencia, retratado con todo lo que se ve mirándolo desde fuera. Parece que lo hubiera retratado desde el umbral de Santa María del Fiore. Está pintado con tanta gracia y precisión y tan bien logrado con los colores de los mármoles blancos y negros, que ningún miniaturista lo habría hecho mejor. Delante del edificio estaba representada aquella parte de la plaza que es abarcada por la vista [...], y todo lo que desde allí se ve alejarse, y todo el cielo que se debía mostrar, para que los contornos de la pintura se recortaran en el aire".

Ni esta tabla, ni otra parecida con la representación de la Signoria que también realizó Brunelleschi se conservan hoy, pero causaron un auténtico revuelo entre sus conciudadanos florentinos, y hasta cierto punto cambiaron la historia de la pintura. Brunelleschi demostraba que la realidad visible (y Manetti insistía notablemente en ello) era representable conforme a unas reglas que cualquiera podía seguir (Kubovy, 1996).

Como hemos apuntado antes, conviene aclarar que esta perspectiva lineal a la italiana dependía de la existencia de un punto de vista único por parte del espectador, de forma que la profundidad fingida de la pintura se pudiera confundir con una prolongación del mismo espacio en el que se encontraba la audiencia. Esto provoca que las representaciones estuvieran concebidas para ser vistas en unas condiciones predeterminadas, que influían sobre la percepción final de la obra. Así por ejemplo parte del éxito de la *Trinidad* de Masaccio, con su punto de fuga bajo, radica en que consideraba la altura del fresco en relación con la posición corriente del observador. Sin embargo, los pintores no siempre tuvieron en cuenta estas circunstancias. El mismo Masaccio no eligió el punto de vista más adecuado para la posición de algunos de los frescos de la capilla Brancacci. Además, cuando se trata de obras muebles como las pinturas de caballete, su traslado de lugar podía variar con facilidad esa necesaria relación entre la audiencia y la obra. Igualmente, el público suele desplazarse ante las obras. Brunelleschi solucionaba el problema con la disposición de una mirilla que determinaba la distancia y la orientación del espectador frente a sus tablillas, pero este recurso no era compatible con los usos habituales de la pintura y los relieves en el contexto religioso y doméstico. No obstante, estos problemas no impidieron la difusión de la perspectiva artificial como herramienta básica de la construcción figurativa renacentista. Por un lado se entendía que sus beneficios compensaban los problemas. Por otro, se asumía que las distorsiones podían admitirse como convenciones representativas, y que en ocasiones podían compensarse con desviaciones de la norma o adaptaciones que suavizasen sus efectos.

Parece que Brunelleschi únicamente reprodujo edificios en sus dos tabletas. La arquitectura, con sus formas ortogonales y volúmenes bien definidos, era el objeto más fácil de representar conforme a las reglas geométricas de la perspectiva, y por eso se utilizó con mucha frecuencia para definir el espacio en el que posteriormente se situaban los personajes. En este sentido, puede decirse que existió una evolución en los medios para la construcción del espacio. En un primer momento dependió fundamentalmente de la disposición de cajas arquitectónicas que ubicaban a las figuras, y después progresivamente se fue promoviendo que los personajes generasen espacio por sí mismos.

Esta construcción del espacio a partir de los cuerpos tenía igualmente dos vías fundamentales. En primer lugar, las figuras tenían que ser dibujadas atendiendo a su posición en el espacio y su relación con los puntos de fuga de la imagen. Todos los objetos tridimensionales, incluidas las personas, debían

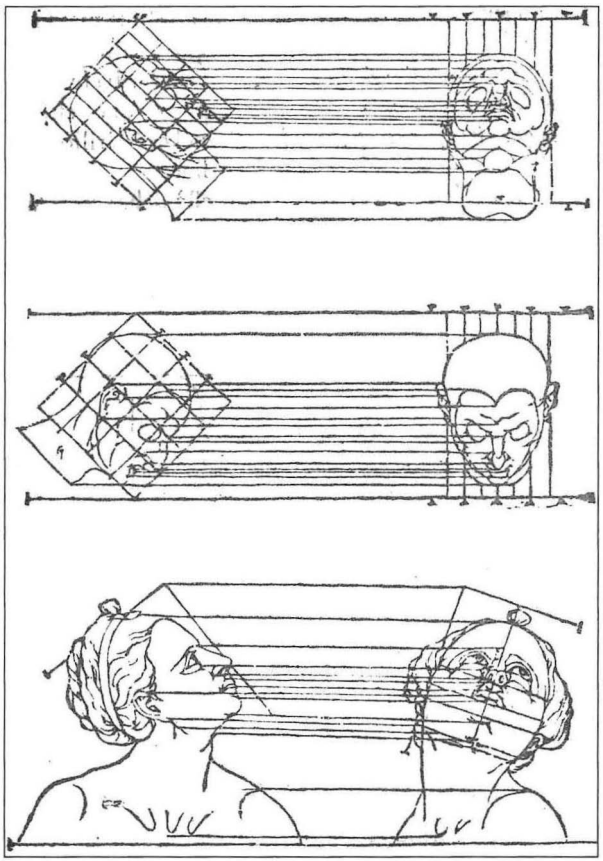


Figura 4.4. Juan de Arfe, ilustración de la *Varia conmensuración para la arquitectura y escultura*. 1585.

estar sometidos a la perspectiva. Cuando un cuerpo se situaba en perpendicular al plano de superficie del cuadro, su posición estaba marcando profundidad por sí misma. Esta situación, que supone cierta violencia visual, se conoce normalmente como escorzo. Su presencia es muy clara en figuras con una desviación muy pronunciada del plano, como el *Cristo muerto* de Andrea Mantegna, pero cualquier posición que indique profundidad es un escorzo. A comienzos del siglo XV estas formas fueron un campo de experimentación para algunos de los pintores más innovadores, como Mantegna o Paolo Uccello. El tratado *De prospettiva pingendi* de Piero della Francesca (*ca.* 1492) había ofrecido soluciones matemáticas para definir geométricamente el volumen y la posición del cuerpo en perspectiva. Pero ni este texto, ni los conocimientos matemáticos que suponía, estaban a disposición de todos los pintores. Por ello la cuadrícula proporcionaba un recurso al alcance de cualquiera. Es significativo que la estampa del velo de Durero que vimos antes eligiera justamente un cuerpo humano en escorzo muy pronunciado como ejemplo de las ventajas de la herramienta. El asunto fue un tema que preocupó a todos los tratadistas empeñados en la difusión del Renacimiento por Europa. En España, la construcción perspectívica del cuerpo aparecía por ejemplo en el tratado sobre proporciones de Juan de Arfe (1585) (fig. 4.4). Los escorzos entrañaron durante toda la Edad Moderna una dificultad que retaba la habilidad y valentía de los pintores. Por ello se ha señalado que la pintura de *Quattrocento* tendió a simplificar el universo de objetos representados concentrándose en aquellos que, como los muebles, tenían formas geométricas simples.

El otro medio para construir espacio por medio de las figuras fue el recurso tradicional y nunca abandonado de representación del volumen a través de los efectos de iluminación. Esto se lograba a través del sombreado que revelaba su propio volumen. Según Leonardo: "a cada parte de un cuerpo y a cada ínfimo detalle que resulte tener algún relieve has de dar, en lo que toca a las sombras y luces, su cabal importancia". El conocimiento que se adquirió de la reflexión irregular de la luz sobre los cuerpos permitió un control cada vez mayor de la sugerencia de volumen a través de la representación de las diferencias de iluminación que debían existir en un objeto con relieve. En el *Retrato de un joven* atribuido a Giorgione, el fondo de la obra está compuesto por unas manchas de color que disuelven cualquier pretensión de espacio arquitectónico (fig. 4.5). La profundidad está construida entonces por otros medios. En primer lugar gracias al recurso clásico al pretil, que era un medio ilusionista muy característico del retrato. En segundo, y de forma más determinante, gracias a las sombras que proyecta el brazo en escorzo sobre ese pretil y, sobre todo, a través de las luces y sombras que modelan el rostro. Este interés por los efectos de la iluminación y el color hizo que Leonardo da Vinci estableciera una ampliación de la perspectiva más allá del modelo lineal. Sus notas sobre pintura (publicadas en Florencia, 1792) desarrollaron el sistema más allá de Brunelleschi.

Figura 4.5. Atribuido a Giorgione, *Retrato de un joven* (general y detalle). *ca.*1508-1509. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum.

En todas estas variantes, la perspectiva fue uno de los pilares de la práctica pictórica en Occidente. Desde el siglo XVI en adelante los tratados abandonaron las largas explicaciones matemáticas que se encuentran los textos del siglo anterior. La popularización del procedimiento obvió las discusiones geométricas sobre las distorsiones para centrarse en sus ventajas como herramienta que permitía obtener una apariencia de realidad. Salvo pequeñas experiencias marginales, la pintura occidental quedó establecida como una representación simulada de las tres dimensiones sobre una superficie plana. Cualquier ejemplo de los siglos XVII o XVIII mantenía el patrón. (AUH)

Matemáticas y geometría en las cortes europeas

El Renacimiento es la época de los grandes descubrimientos, y la ciencia que los permitió, así como la difusión de la información que de ellos se tuvo, se generó en las cortes europeas. Pese a que la historiografía anglosajona frecuentemente desconoce u obvia el papel de Portugal y España, es en estos estados en los que hay que buscar en primer lugar los avances científicos que permitieron tal expansión por el mundo, aunque mucho después otros tomaran la

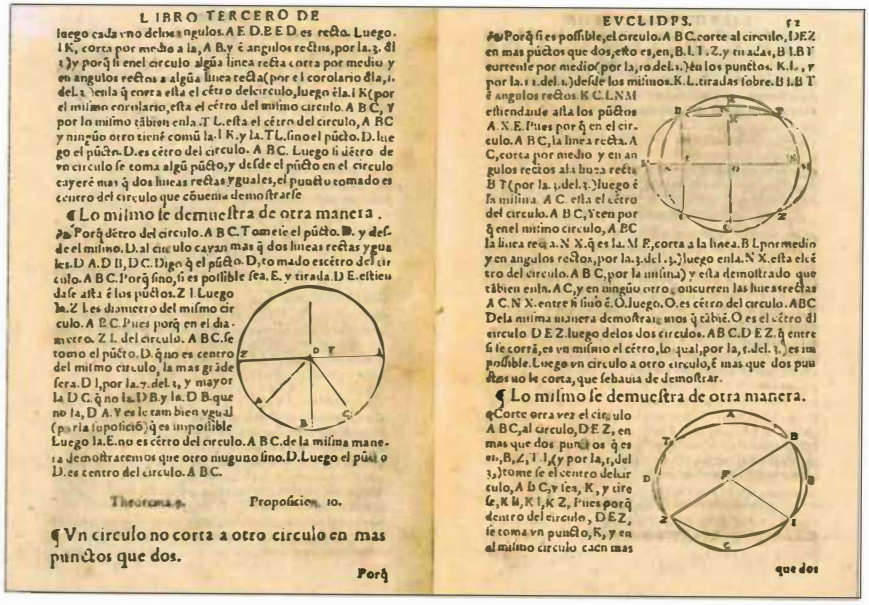
delantera. Los instrumentos científicos empleados para medir los mares y las tierras eran los mismos que los ingenieros y arquitectos utilizaron para medir las ciudades y hacer sus plantas, y los cartógrafos para sus mapas. Las expediciones y los avances científicos necesitaron de la imagen, y muchos de los objetos que estudiamos los historiadores del arte proceden de esa pasión por el conocimiento que fue probablemente uno de los vectores más productivos en lo referente a creación visual en el mundo de las cortes. Desde la invención de la perspectiva hasta los dibujos de la expedición de Francisco Hernández a la Nueva España, o los libros de secretos de la naturaleza, las salas de cartografía de los grandes palacios renacentistas, o las matemáticas como origen de casi todo, el deseo de conocer el mundo y su representación generó unas obras que nos admiran tanto por su carácter científico como por su belleza. Como ejemplo de aspiración a un saber universal contado a través de la imagen, en la bóveda de la biblioteca de la Universidad de Salamanca, pintada por Fernando Gallego a finales del siglo XV, lo que se representaron fueron "las quarenta y ocho imágenes de la octava esphera, los vientos y casi toda la fábrica y cosas de la astrología", porque los estudios de las ciencias, la astronomía y la náutica florecieron por entonces, no solo en las cortes, sino también en las universidades.

El conocimiento científico hacía grande al príncipe, así que los príncipes debían saber matemáticas y todas las ciencias que derivaban de ellas. Se refleja así en la educación recibida por Felipe II, un rey que sabía interpretar per-

Figura 4.6. Vincenzo Scamozzi. Teatro Olímpico. 1588-1590. Sabbioneta.

fectamente los a veces difíciles dibujos de arquitectura, y que rectificó el mismo las trazas de El Escorial u opinó sobre fortificaciones. Un noble italiano, muy ligado a la corte española, Vespasiano Gonzaga, que fue virrey de Navarra y de Valencia, fue uno de los mayores expertos de su tiempo en fortificaciones y matemáticas. Además de sus obras en España, entre otras su decisiva intervención en la ciudadela de Pamplona, siempre será recordado porque en Italia construyó una ciudad, Sabbioneta, en la que la cultura de corte reflejada en el edificio para sus colecciones, el palacio o el teatro, constituyen hitos tipológicos de espacios cortesanos (fig. 4.6). El sabio Vespasiano, que discutía con los ingenieros y convencía al rey en materia de defensa de las fronteras de sus reinos, es uno de los príncipes del Renacimiento que podría servir de ejemplo en el tema que tratamos, si bien es cierto que son muchos los que podrían llenar este capítulo: Alejandro Farnesio, Cosme de Medici, Rodolfo II... porque todos necesitaron de la ciencia y de la imagen para gobernar. Por eso hubo matemáticos, geómetras, ingenieros, arquitectos, cosmógrafos, cartógrafos... al servicio de las grandes cortes. Todos ellos trabajaron con las imágenes.

Todos debieron conocer la geometría de Euclides, traducido del griego a las distintas lenguas europeas, en concreto al castellano por Rodrigo Zamorano, catedrático de cosmografía de la Casa de Contratación de Sevilla, quien tradu-



LIBRO TERCERO DE

luego cada vno delos angulos A E D.B E D es recto. Luego. I K, corta por medio a la, A B.y é angulos rectos,por la.3. dl t.)y porq̃ si enel circulo algũ linea recta corta por medio y en angulos rectos a algũa linea recta(por el corolario dla,1. del.3.)enla q̃ corta esta el cẽtro delcirculo,luego ẽla.I K(por el mismo corolario,esta el cẽtro del mismo circulo. A B C, Y por lo mismo tãbien enla.T L.esta el cẽtro del circulo, A BC y ningũo otro tienẽ comũ la.I K.y la.T L.sino el pũcto.D.luego el pũcto.D.es cẽtro del circulo. A BC. Luego si dẽtro de vn circulo se toma algũ pũcto,y desde el pũcto en el circulo cayerẽ mas q̃ dos lineas rectas yguales,el punto tomado es centro del circulo que cõuenia demostrarse

¶ Lo mismo se demuestra de otra manera.

Porq̃ dẽtro del circulo. A B C.Tomese el pũcto. D. y desde el mismo. D.al circulo cayan mas q̃ dos lineas rectas yguales.D A.D B,D C.Digo q̃ el pũcto. D,tomado escẽtro del circulo. A B C.Porq̃ sino,si es possible sea. E. y tirada.D E.estiendase asta ẽ los pũctos.Z I.Luego la.Z Es diametro del mismo circulo. A B C.Pues porq̃ en el diametro. Z I. del circulo. A B C.se tomo el pũcto. D.q̃ no es centro del mismo circulo, la mas grande sera.D I,por la.7.del.1, y mayor la D C.q̃ no la.D B.y la.D B.que no la, D A.Y es le tambien vgual (por la suposiciõ)q̃ es impossible Luego la.E.no es cẽtro del circulo. A B C.de la misma manera demostraremos que otro muguno sino.D.Luego el pũcto D.es centro del circulo. A BC.

Theorema.9. Proposicion. 10.

¶ Vn circulo no corta a otro circulo en mas punctos que dos.

Porq̃

EVCLIDES. 52

Porq̃ si es possible,el circulo. A B C.corte al circulo,D E Z en mas pũctos que dos,esto es,en,B.I.T.Z.y tiradas,B I.B Y corrente por medio(por la,10.del.1.)ẽtre los punctos. K.L., y por la.11.del.1.)desde los mismos.K.L.tiradas sobre.B I.B T ẽ angulos rectos.K C.L.N M estiendanse asta los pũctos A.N.E.Pues porq̃ en el circulo. A B C,la linea recta. A C,corta por medio y en angulos rectos ala linea recta B T(por la.3.del.3.)luego ẽ la misma A C. esta el cẽtro del circulo.A B C,Y ten por q̃ enel mismo circulo, A BC la linea recta.N X.q̃ es la.M E,corta a la linea.B L.por medio y en angulos rectos,por la.3.del.3.)luego enla.N X.esta el cẽtro del circulo. A B C,por la misma) y esta demostrado que tãbien enla.A C,y en ningũo otro concurren las lineas rectas A C.N X.entre si sino ẽ.O.luego.O.es cẽtro del circulo.ABC Dela misma manera demostraremos q̃ tãbiẽ.O es el cẽtro dl circulo D E Z.luego delos dos circulos. A B C.D E Z.q̃ entre si se cortã,es vn mismo el cẽtro,lo qual,por la,1.del.1.)es impossible.Luego vn circulo a otro circulo,ẽ mas que dos punctos no se corta,que se hauia de demostrar.

¶ Lo mismo se demuestra de otra manera.

Corte otra vez el circulo A BC,al circulo,D E Z, en mas que dos punctos q̃ es en,B,Z,T.I,(y por la,1,del 3,)tome se el centro delcirculo,A B C,y ies, K, y tire se,K B,K I,K Z, Pues porq̃ dentro del circulo, D E Z, se toma vn punctO, K, y de al mismo circulo caen mas

que dos

jo los libros del I al VI en 1576, en el marco del fomento de publicaciones científicas por parte de Felipe II. En el prólogo al lector de esta obra se afirmaba que la geometría era necesaria para diseñar las plantas y alzados de los edificios y que "por falta de esta ciencia se han caído muchos edificios" (fig. 4.7). En la biblioteca del monasterio de El Escorial, el gran centro científico de Felipe II, además de libros se guardaron "instrumentos matemáticos, esferas, astrolabios... globos celestes y terrestres, cartas, mapas..." según recordaba Fray José de Sigüenza. En la imagen vemos el uso del astrolabio para medir edificios antiguos en el tratado de Juan de Rojas, uno de los instrumentos que permitieron medir científicamente el mundo para dibujarlo y dominarlo (fig. 4.8).

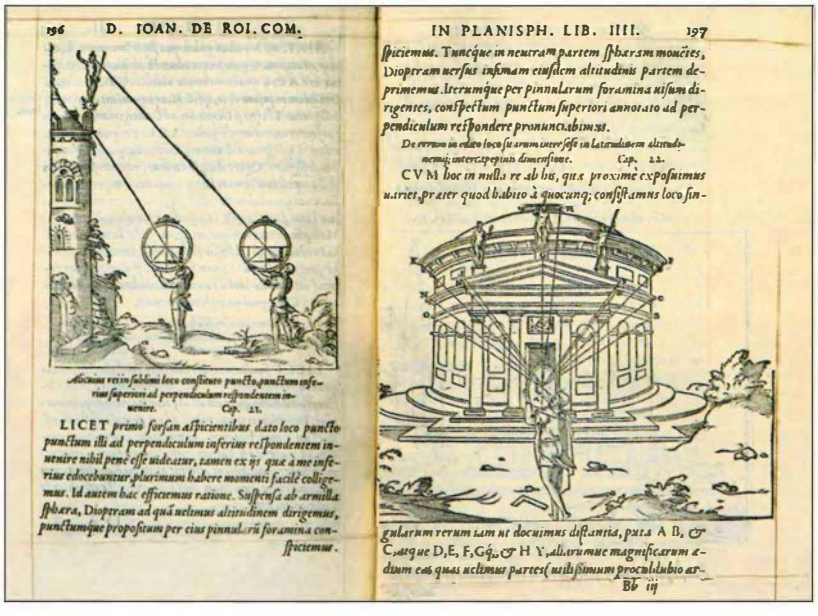


Figura 4.8. J. De Rojas, *Commentarium in Astrolabium*. París 1550. Utilización del astrolabio para medir templos y ruinas.

Y si la pasión por las matemáticas y todas sus aplicaciones caracterizó a Felipe II, en el castillo de Praga Rodolfo II tuvo una Torre de las Matemáticas. Este rey en 1583 había trasladado la corte imperial de Viena a Praga. El matemático de la corte fue Tycho Brahe, hasta que lo sustituyó Kepler en 1602. Ejemplo de la circulación científica entre las cortes puede ser Leonardo Turriano, ingeniero que trabajó para Felipe II en Las Canarias y en el norte de África, y acabó siendo Ingeniero General del Reino de Portugal. Había llegado a España coincidiendo con la anexión de Portugal desde la corte de Praga, donde había sido matemático de Rodolfo II. La matemática y la ciencia en las cortes

han de relacionarse con muy distintos hechos y personas. Sin duda con los mismos matemáticos, como Juan de Herrera en España, dirigiendo la Academia de Matemáticas que Felipe II fundó en la corte para la formación de expertos en todas las ciencias destinadas al control de tierras y mares. También con los príncipes, como Cosme de Medici, cuyo mismo nombre se convirtió en emblema de conocimiento del cosmos y que tuvo una sala en el Palacio Vecchio para su colección de instrumentos científicos, adornada con mapas de todo el mundo en la que se pensó incluir un globo celeste que no se llegó a hacer. Su sucesor Francisco I, más interesado en las ciencias naturales que en las matemáticas, reflejaría en el jardín de Pratolino su pasión por la botánica y por la maquinaria hidráulica. El siguiente gran duque de Toscana, Fernando I de Medici, tuvo en la galería de los Uffizi un *Stanzino delle matematiche* o de la arquitectura militar, donde guardaba su colección de instrumentos científicos.

La matemática, tan ligada a la filosofía, nos lleva a recordar que el mismo Galileo, profesor en Padua y desde 1610 con título de filósofo y matemático en la corte medicea, escribió tratados de arquitectura militar, además de uno

Figura 4.9.Galileo Galilei, *Operazione del compasso geométrico e militare*. 1606. Copia manuscrita. Biblioteca Nacional Central de Florencia.

dedicado al compás geométrico y militar en 1606 (fig. 4.9). Porque los gobernantes necesitaban del compás tanto como de la espada para ampliar sus territorios, conocerlos y conservarlos. Pero también hay que relacionar la pasión científica, el afán y la necesidad de conocer por parte de los príncipes, con los *studioli* como lugares de reflexión sobre la naturaleza y la ciencia, que hemos visto en otro capítulo, y con las Cámaras de arte y maravillas (*kunst und wunderkamern*), como la del emperador Rodolfo II en la corte de Praga. En ella los globos celestes y terrestres, los astrolabios, cuadrantes geométricos, compases y todo tipo de instrumentos científicos acompañaban a las pinturas y objetos con los que se podía deslumbrar a cualquier visitante selecto que pudiera verlos, y entre ellos todo lo referente a la matemática y la geometría aplicadas al conocimiento y medida del mundo hablaba del poder de ese imperio. A la *Kunstkammer* los pocos privilegiados que entraban en ella pasaban antes por una antecámara en la que Júpiter, *alter ego* mitológico de Rodolfo II, presidía un microcosmos en el que estaban representados los cuatro elementos y los doce meses, y cuando el emperador murió en 1612 su fama en Europa se confundía con la de los artefactos que había reunido en su colección científica (Findlen, 1997). Los príncipes renacentistas supieron bien que para ganar guerras y construir la paz en sus reinos, la ciencia, sus instrumentos y las imágenes que representaban el mundo eran imprescindibles. (ACM)

Imágenes para conocer el mundo

En la época de los descubrimientos, no podía faltar en este libro un breve capítulo sobre el papel de las imágenes en ese proceso. En este tiempo, fueron sobre todo dos coronas, la portuguesa y la española, las protagonistas de esa expansión de la cultura europea a tierras desconocidas hasta entonces. Sabedores del poder de la imagen, por ejemplo Manuel I de Portugal encargaría una serie de tapices con la narración del viaje de Vasco de Gama a la India, que los talleres de tapices de Bruselas repitieron y vendieron a todas las cortes europeas.

El descubrimiento de las culturas que habitaban esas tierras dio lugar a episodios de apropiación artística por parte de los conquistadores, pero también de mestizaje, extraordinariamente ricos para la historia del arte. No se puede entender el arte español sin los virreinatos americanos, porque no fue solo un camino de ida, también lo fue de vuelta de experiencias allí contrastadas. Lo mismo sucede con Brasil para la corona portuguesa, y con ese mundo más lejano de las Indias orientales. Esos nuevos mundos debían ser dibujados, explicados con palabras, sus objetos coleccionados, explorados por militares pero también por científicos, y nada se hizo al margen de las imágenes que permitían comprender algo impensable hasta entonces. México Tenochtitlan tuvo que compararse con Venecia por su construcción sobre el agua, porque con

algo conocido había que compararla, pero pronto se quiso saber cómo era el nuevo mundo de una manera científica, que permitiera intervenir sobre las nuevas posesiones de ultramar. En ese sentido, cabe señalar la obra de Giovanni Battista Ramusio, *Delle navigationi et viaggi* (1550), que compendiaba todas las historias en las que se relataba como eran los mundos descubiertos, lo mismo en las Indias que en Etiopía u otros lugares.

En este capítulo podemos citar como grandes empresas, en las que la imagen fue determinante, las *Relaciones Topográficas* de Felipe II, encargadas para todos sus reinos, o la expedición botánica del "Protomédico de las Indias" Francisco Hernández a Nueva España entre 1571 y 1576 (fig. 4.10), pero no está de más recordar también el rinoceronte que grabó Alberto Durero partiendo de un dibujo portugués. De Felipe II recordaba uno de sus biógrafos, Van der Hamen, que se había hecho traer animales y plantas de todo el mundo, y que también envió "médicos y herbolarios con pintores" para que hicieran

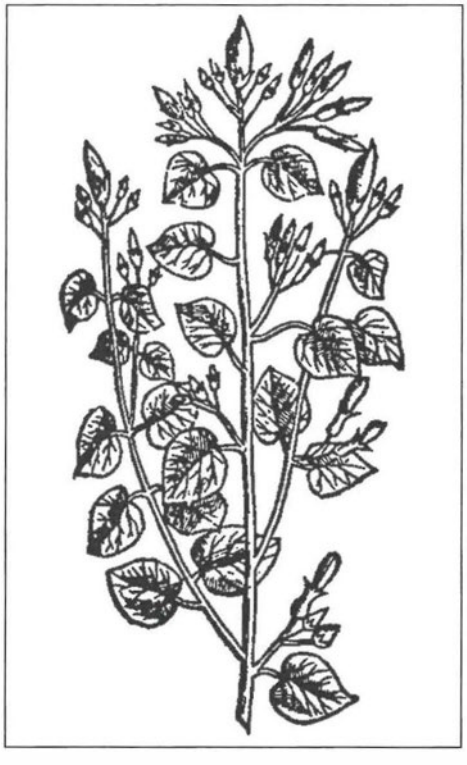


Figura 4.10. Francisco Hernández (atr.) *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus, seu plantarium, animalium, mineralium historia. ca.* 1570-1577.

dibujos y pinturas de todo lo que existía en las más lejanas regiones, y que "de todo se hicieron retratos y copias y se pusieron en libros curiosos que hoy conserva la librería de San Lorenzo". La búsqueda de antigüedades no fue algo exclusivo del viejo mundo, y Francisco Hernández, quien tradujo a Plinio, también dejaría interesantes descripciones de los pueblos prehispánicos del centro de México en las *Antigüedades de la Nueva España* (1571).

Resultan de interés por el uso que hacen de la imagen historias como la que el mestizo Diego Muñoz Camargo entregó a Felipe II en 1585, relatando el estado de su provincia de Tlaxcala para responder a la solicitud de información por parte del rey sobre sus posesiones en Indias. Ciento cincuenta y siete dibujos contaban historias ya pasadas, como el emperador Carlos V sobre un caballo lujosamente enjaezado y Colón arrodillado ante él –la fidelidad cronológica no era tan importante como el mensaje de que el emperador poseía todo lo descubierto– y otras coetáneas. En ese presente un predicador se sitúa en la plaza delante del espacio de un juego de pelota, una ceremonia religiosa

Figura 4.11. Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*. 1581-1584. Glasgow University Library.

prehispánica en la que la pelota, que pasa de un campo al otro en perpetuo movimiento, simboliza el mundo, que pasa de la noche al día y a la inversa, conjurando así el terror cósmico de los aztecas a los eclipses, y simbolizando el proceso de creación del mundo con la lucha entre el bien y el mal. Superponer la predicación a ese mundo supondría apropiarse de todos los significados de ese espacio para la nueva religión llevada por los españoles (fig. 4.11).

Las imágenes más poderosas para conocer el mundo las generó la cartografía. Cada vez más científica y precisa, invadió las cortes europeas, pero también las bibliotecas de muchos nobles (fig. 4.12). Los mapas tienen un componente científico que los ha alejado de la historia del arte, pero también un componente artístico que hace de estas representaciones cartográficas la mejor expresión, en esa mezcla de arte y ciencia, de lo que fue el verdadero poder en el Renacimiento. Los espacios áulicos que se crearon a base de cartografía responden a ello. Es paradigmática la galería de cartas geográficas del Vaticano, de Ignazio Danti, organizada como si los Apeninos dividieran ambas paredes, que incorpora representaciones de ciudades medidas y dibujadas de manera científica (fig. 4.13). Esta galería, como la sala del mapamundi en el palacio Farnesio de Caprarola y la sala de mapas del palacio Vecchio de Florencia, son probablemente los ejemplos más famosos de la pasión y la necesidad de conocimiento científico del mundo a través de la imagen en este siglo XVI. (ACM)

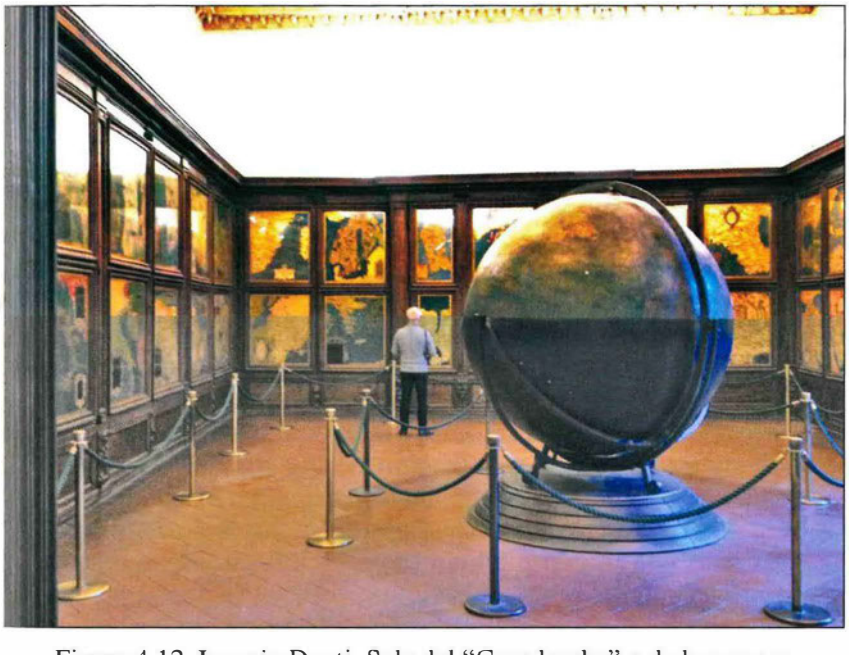


Figura 4.12. Ignazio Danti, Sala del "Guardaroba" o de los mapas en el Palazzo Vecchio de Florencia. 1563.

Figura 4.13. Ignazio Danti. Galería de mapas del Vaticano. 1580-1583. Detalle de las ciudades de Mesina, Siracusa y Palermo.

Estudios de caso

La aplicación de la perspectiva en la pintura florentina

A comienzos del siglo XV, la pintura del centro de Italia se mantenía en la estela del naturalismo de Giotto. En esos años, Gherardo Starnina (1354-*ca.* 1408) y Lorenzo Monaco (*ca.* 1370-*ca.* 1422) promovieron algunas variantes sobre este modelo. Starnina, a su regreso de un viaje a España, introdujo en Florencia un colorido más claro y luminoso y la expresividad y la elegancia cortesana del gótico internacional. Monaco procuró combinar estas influencias europeas con la enfatización de los volúmenes y la definición espacial que había apuntado Giotto. Su *Coronación de la Virgen* de la National Gallery de Londres permite ver el estado de los avances (fig. 4.14). Las figuras de Cristo y la Virgen intentan ofrecer cierta solidez en sus cuerpos, patente sobre todo en el brazo del primero o en las piernas de ambos. También el edículo que les rodea y el diseño del pavimento pretenden sugerir profundidad espacial. Pero en cambio los ángeles mantienen un aire absolutamente arcaizante: los colores son artificiales, aunque ricos, el dorado con-

tradice cualquier perspectiva, y no hay una iluminación objetiva aún. La apuesta por el naturalismo todavía es débil y más intuitiva que racional.

Figura 4.14. Lorenzo Monaco, *Coronación de la Virgen*. c.1414. Londres, National Gallery.

La mayor parte de los cambios que tuvieron lugar en la pintura italiana durante el siglo XV fueron ensayados en el centro de la península, y especialmente en Florencia. Vasari, como florentino, enfatizaba esta situación al remitir a artistas de este origen las transformaciones que dieron lugar a su segunda *maniera*. En el texto que ofrecemos a continuación, él mismo sintetizaba las principales transformaciones, poniéndolas en relación con Masaccio:

> *"El mismo auge logró en estos tiempos el arte de la pintura, en el que el excelentísimo Masaccio mejoró en todo el estilo de Giotto, en cabezas, ropajes, edificios en perspectiva, desnudos, color, en los escorzos, que él renovó, e iluminó ese estilo moderno, que fue en esos tiempos y hasta hoy seguido por todos nuestros artistas, y paulatinamente con mayor gra-*

cia, invención y ornamentos, enriquecido y embellecido; [...] se podrá apreciar un nuevo estilo en el color, los escorzos, las posturas naturales; y mucho mejor expresados los motivos del alma y los gestos del cuerpo, con el intento de apresar mejor la realidad de las cosas naturales mediante el dibujo; y también se intentó que los rostros se parecieran completamente a los hombres, de tal forma que pudieran ser reconocidos por los que los habían hecho. Así intentaron hacer lo que veían en la naturaleza y no más. Y por eso sus cosas se consideran y se comprenden mejor, y esto los alentó a regular la perspectiva y lograr escorzos apropiados, tal y como los hacían, en relieve, naturales y con su propia forma, y así observaban las sombras y las luces, la disminución y otros asuntos complicados, y lograron conceder a la composición de las historias una mayor similitud; intentaron hacer los paisajes más parecidos a los reales, y los árboles, las hierbas, las flores, el aire, las nubes y el resto de la naturaleza, tanto que se podrá afirmar con vigor que estas artes no sólo han sido elevadas, sino conducidas a la flor de la juventud, y se puede esperar ese fruto que dieron luego y que en breve iba a llegar a su edad madura".

La década de 1420 cambió notablemente el panorama de la pintura florentina como resultado del esfuerzo matemático de Filippo Brunelleschi. A su regreso de Roma, donde había estado estudiando las medidas de los monumentos de la antigüedad, pintó las dos conocidas tabletas que concretaban los principios de su teoría de la perspectiva. Una de ellas representaba el Baptisterio de la catedral, la otra el Palazzo della Signoria. Esta técnica, pensada como una herramienta de trabajo para los arquitectos, revolucionó completamente la pintura.

La obra de Tommaso di Ser Giovanni di Simone, conocido como Masaccio (1401-1428), tuvo un importante protagonismo en la adopción de este nuevo procedimiento por parte de los pintores. Masaccio era amigo de Brunelleschi, y tuvo contacto con el sistema desde un primer momento. Su primera obra conocida, el *Tríptico de San Giovenale*, demostraba en 1422 una construcción perspectívica del trono de la Virgen. El resultado es todavía algo tosco, la arquitectura menos clásica que en ejemplos posteriores, y las figuras están compuestas con escasa habilidad, pero ya están presentes las reglas de representación de Brunelleschi. Su estilo se basaba en la comprensión de los objetivos de Giotto y en la aplicación para ellos de la perspectiva arquitectónica y los escorzos, la consecución de mayor penetración emocional, y la potenciación de la monumentalidad, el volumen y la naturalidad de las figuras. Su intervención en los frescos de la capilla Brancacci de Santa Maria del Carmine de Florencia, que realizó junto a su maestro Masolino da Panicale y que fueron posteriormente terminados por Filipino Lippi, enseñan las consecuencias que su preocupación por el diseño de la figura humana tendría en generaciones posteriores. El acento en la corporeidad y la gravedad de los personajes, como puede verse en la cabeza del Cristo de *El tributo de la moneda*, otorgaba una caracterización psicológica que más tarde fue estudiada por ejemplo por Miguel Ángel (fig. 4.15).

Figura 4.15. Masaccio, *El tributo de la moneda* (detalle). 1426-27. Florencia, Santa Maria del Carmine, Capilla Brancacci.

El antiguo retablo (hoy disperso) de Santa Maria del Carmine de Pisa permite analizar la propuesta de Masaccio. La comparación de la tabla central de este conjunto con la *Coronación de la Virgen* de Lorenzo Monaco, que hemos comentado antes, es significativa para ver las diferencias de modelo. El fondo dorado se mantiene como una convención frecuentemente demandada por los clientes, y persiste en su distorsión del espacio (fig. 4.16). Igualmente continúan los problemas de proporciones en las figuras, como demuestran los brazos de la Virgen. Pero los personajes han ganado netamente en volumen y gozan de entidad espacial. El manto de María se pliega con naturalidad sobre una pierna que tiene presencia física. Las sombras del cuerpo del niño otorgan volumen a su figura. Y los ángeles músicos están colocados en unos escorzos, acentuados por sus instrumentos, que generan espacio en sí mismos. De la misma forma el trono, además de ser un ejemplo de formas clásicas más conseguido que aquéllos de sus primeras obras, es una construcción perfectamente levantada desde una perspectiva matemática. Finalmente, la iluminación es fruto de un estudio previo y es compartida homogéneamente por todas las figuras, ofreciendo verismo y unidad a la composición. En apenas seis años, Masaccio había explorado un nuevo modo de pintar.

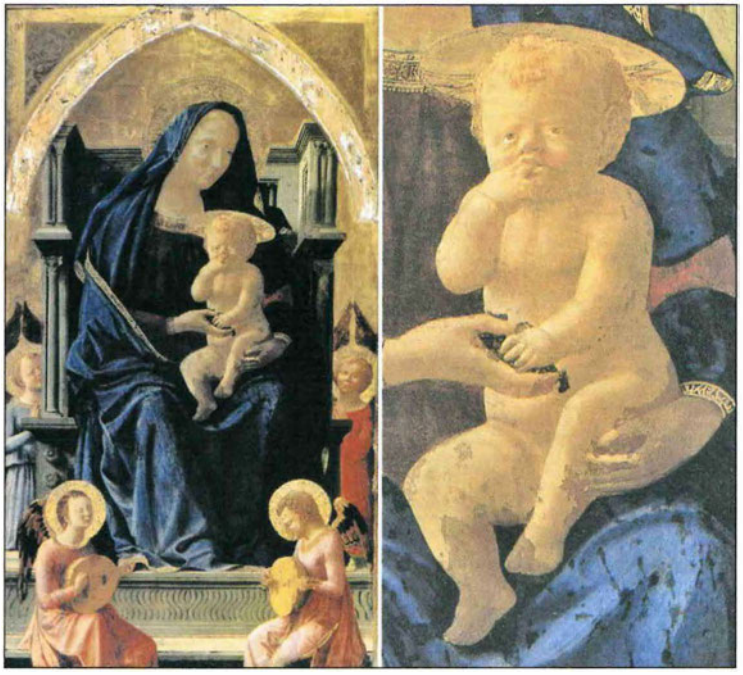


Figura 4.16. Masaccio, *Virgen con niño* (general y detalle). 1426. Londres, National Gallery.

La brevedad de la carrera de Masaccio no permitió que dejase un gran número de pinturas, pero algunas se convirtieron en auténticos referentes. La *Trinidad* que realizó en Santa Maria Novella de Florencia fue una de sus obras más conocidas en su momento y más analizadas hasta nuestros días (fig. 4.17). En ella Masaccio desarrolló completamente el sistema perspectívico resumiendo su trayectoria anterior y las experiencias de sus coetáneos, especialmente Donatello. Destaca su capacidad para convertir el muro en un entorno tridimensional con una profundidad notablemente delimitada por la arquitectura. Sus formas clásicas ofrecían una imagen simbólica de arco triunfal que era adecuada para el tema. Pero la bóveda de cañón con casetones proporcionaba al tiempo una determinación precisa del espacio y un marco adecuado para las figuras religiosas. La idea albertiana de la ventana quedaba claramente explicitada en el fingimiento de un espacio físico concreto que se abría tras el arco clásico como si fuera una capilla. Teniendo en cuenta la posición del espectador, Masaccio definió un punto de vista bajo que otorgaba verismo y monumentalidad a la representación. Una vez creada la ilusión espacial a través de la arquitectura, Masaccio demostró su completo dominio de la perspectiva en el tratamiento de los personajes. En ellos supo combinar las necesidades de la representación matemática del

espacio con los intereses comunicativos de la representación artística. Por un lado, las figuras de San Juan Evangelista y la Virgen que están a los pies de la cruz han sido tratadas con el punto de vista bajo, en un escorzo equivalente al de la arquitectura, demostrando su capacidad para la correcta construcción perspectívica del cuerpo humano. En contraste, el Crucificado y el Dios padre están dibujados con un punto de vista frontal, que contradice al plano de fuga de la arquitectura y del resto de las figuras. Como se ha señalado, esta ruptura de la norma debió ser plenamente intencional. Masaccio pudo utilizarla como un recurso para aumentar la cercanía emocional de estas figuras con el público. Aunque la perspectiva aparece como la base fundamental de la gramática pictórica, queda claro que no deja de ser un instrumento supeditado a los fines narrativos y devocionales de la obra (White, 1994).

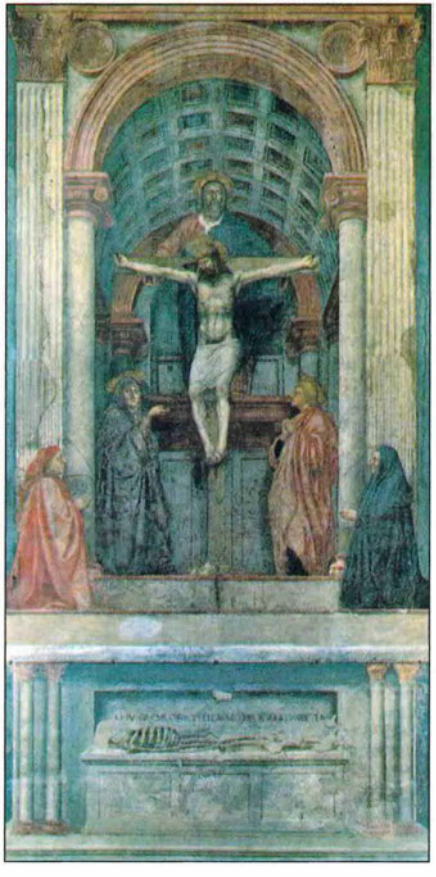


Figura 4.17. Masaccio, *Trinidad*.
1426-28. Florencia, Santa Maria Novella.

El trabajo desarrollado por Masaccio encontró un eco directo en varios pintores que adoptaron su interés por el volumen y el espacio con absoluta decisión. Destacan dos maestros coetáneos que se caracterizaron por su voluntad de ensayo. La obra de Paolo Uccello (1397-1475) estuvo dominada por la experimentación en torno a la perspectiva y la geometría, de la que se sirvió para organizar los colores y componer figuras muy movidas y preocupadas por los volúmenes y los escorzos. Andrea del Castagno combinó un progresivo cuidado del color con el interés perspectívico de Uccello y una atención al volumen que procede de su cercanía a Donatello.

La primera obra de Uccello en la que encontramos el uso de la perspectiva es el fresco de la catedral de Florencia dedicado al *Monumento a Sir John Hawkwood* (1436), más conocido en Italia como Giovanni Acuto (fig. 4.18). La imagen intentaba reproducir el efecto de las estatuas ecuestres de esos mismos años. De ahí su monocromía que pretende evocar el bronce, y también el uso plenamente consciente que el autor realizó de la perspectiva. El pintor utilizó esta herramienta para construir el basamento

Figura 4.18. Paolo Uccello, *Monumento a Sir John Hawkwood*. 1436. Florencia, catedral.

arquitectónico y la propia estatua, pero hubo de variar el foco entre uno y otro espacio de la pintura. Uccello era consciente de que la continuación en la escultura del punto de vista que aparece en el podio hubiera deformado notablemente la figura. El resultado hubiera sido exacto matemáticamente y conforme a lo que la visión del monumento hubiera deparado a un ojo situado por debajo de él. Pero esta imagen distorsionada hubiera resultado menos adecuada desde el punto de vista de la representación social. Como ya había experimentado Masaccio, la perspectiva era una herramienta que podía necesitar correcciones para mejorar su capacidad comunicativa.

La *Batalla de San Romano* de Uccello es otra obra clave en la explicación tradicional del modelo pictórico del *Quattrocento* florentino (fig. 4.19). La historia narraba un hecho relativamente cercano, como era la victoria de los florentinos frente a los sieneses en 1432. Las tropas habían sido comandadas por Niccolò da Tolentino, que aparece destacado en el centro de la composición sobre un caballo blanco. Tolentino había sido un estrecho aliado de Cosme de Medici, y este encargó la obra para formar parte de la decoración de su palacio. Aunque este tema caballeresco podría haberse prestado a un tratamiento medievalizante en la línea de Gozzoli, aquí se convirtió en un ejercicio de exploración perspectívica basada en el dibujo. Dado que el enfrentamiento había transcurrido en el campo, Uccello no podía recurrir a la arquitectura como medio para crear espacio. Por tanto, ensayó su construcción a través de las propias figuras, tratándolas como cuerpos arquitectónicos. El soldado muerto que yace en la esquina inferior izquierda del

Figura 4.19. Paolo Uccello, *Batalla de San Romano*. *c.*1450. Londres, National Gallery.

cuadro, en un escorzo considerable que rompe el plano creando profundidad, es el mejor ejemplo de ello. Las lanzas rotas que le acompañan en el suelo indican igualmente la tercera dimensión con una intensidad que hace a la pintura muy dependiente del punto de vista único del espectador. En este caso, en su intento por reproducir la realidad, Uccello la sometía totalmente a la regla matemática. Esta circunstancia le resta verosimilitud para el espectador contemporáneo, pero al tiempo es el soporte de gran parte del atractivo que continúa poseyendo. Hasta cierto punto, los rumores que transmitía Vasari sobre la excesiva obsesión de Uccello con la perspectiva responden a cierta desconfianza ante una ambición experimentadora que podía poner en riesgo el objetivo final de la ilusión de realidad.

Una cuestión interesante en Uccello es cómo ese soldado yacente construía espacio por sí mismo. Su cuerpo no sólo apuntaba la existencia de la perspectiva convirtiéndose en una línea de fuga, sino también su volumen era en sí mismo un objeto susceptible de ser modificado en su representación según las leyes de la perspectiva. Para ser fiel a la realidad visible, todo cuerpo que tuviese cierta profundidad debía distorsionado al igual que lo era toda forma geométrica de tres dimensiones. Esto ya lo habíamos visto en las figuras de Masaccio, pero aquí aparece de forma más acusada. Lógicamente, esta ley era aún más evidente en los cuerpos en escorzo, ya que estos introducían mayor profundidad. El efecto puede advertirse con claridad en otras obras de Uccello como el *San Jorge y el dragón*, donde los cuerpos del caballo y el monstruo están sometidos a este tratamiento. A partir de la década de 1430 esto se convirtió en un recurso habitual de representación, y es identificable, por ejemplo, en muchas cabezas de figuras que funcionaban en cierta manera como piedra de toque de la habilidad del artista. Era un procedimiento complicado, que requería herramientas teóricas y dominio de la geometría. A fines del siglo xv, Piero della Francesca codificó la construcción de los bustos como uno de los modelos de su tratado de perspectiva, ofreciendo herramientas para facilitar su realización.

Este sometimiento de los cuerpos a la perspectiva aparecía también en Andrea del Castagno (1423-1457). Ya hablamos de su *Última Cena* al comentar las características generales del espacio en la pintura del Renacimiento. A lo dicho entonces sobre el diseño arquitectónico, habría que añadir también el uso que hace Castagno de la dotación de volumen a las figu-

Figura 4.20. Andrea del Castagno, *Última Cena* (detalle). 1447, Florencia, Sant'Apollonia.

ras. Las cabezas de los apóstoles presentan esas deformaciones geométricas que provocaba su consideración como objetos situados en un espacio dotado de profundidad (fig. 4.20). Por otro lado, la ambientación sugería un *triclinium* clásico recuperando arqueológicamente modelos anticuarios.

Castagno seguía a Masaccio conociendo bien el trabajo de Uccello. Su fresco del *Memorial de Niccolò da Tolentino* continuaba doblemente su modelo. Por un lado, la figura del capitán remite al retrato de la *Batalla de San Romano*, por otro la composición del memorial es una réplica de la que Uccello había realizado en su *Monumento a Sir John Hawkwood*. Por su parte, en el *Retrato de Pippo Spano*, Castagno buscó un acertado equilibrio entre la monumentalidad idealizante de Donatello y el verismo que comenzaba a demandar el retrato (fig. 4.21). Mientras que el rostro pretende remitir a una realidad física concreta e identificable, el cuerpo trata de reproducir la potencia visual de la estatuaria. Además de los recursos masaccescos al volumen y la solidez de la masa, Castagno usó otras herramientas compositivas como la posición del pie izquierdo en un escorzo propio de Ucce-

Figura 4.21. Andrea del Castagno, *Retrato de Pippo Spano*. 1450. Florencia, Galeria degli Uffizi.

llo. Además, esta extremidad rompe el plano de su superficie de apoyo, saliendo del marco de la representación para dirigirse al espectador. Esta técnica fue un medio para introducir vivacidad a la representación muy corriente en el retrato del siglo xv. Como indica Baxandall, su interés por el escorzo y el movimiento hizo que sus contemporáneos calificasen a Castagno como un pintor amante de las dificultades, que no esquivaba los retos que planteaba el nuevo lenguaje pictórico basado en el dibujo y la perspectiva.

Entre los seguidores más directos de Masaccio, fuera de Florencia destaca la figura de Piero della Francesca (*ca.* 1420-1492), quien trabajó entre Urbino y Arezzo, en Umbría. Aunque presente cierto compromiso con otros modelos en sus formas, y por cronología pertenezca a una generación más tardía, este pintor mantuvo el sentido espacial y la majestuosidad de las figuras de Masaccio como fundamento de su composición. Su tratado teórico, *De prospectiva pingendi* (*ca.* 1492) apunta la fortaleza de esta filiación. Con todo, Della Francesca recibió a Masaccio a través de una versión tamizada por Fra Angelico que le sirvió su maestro Domenico Veneziano. Desde ese

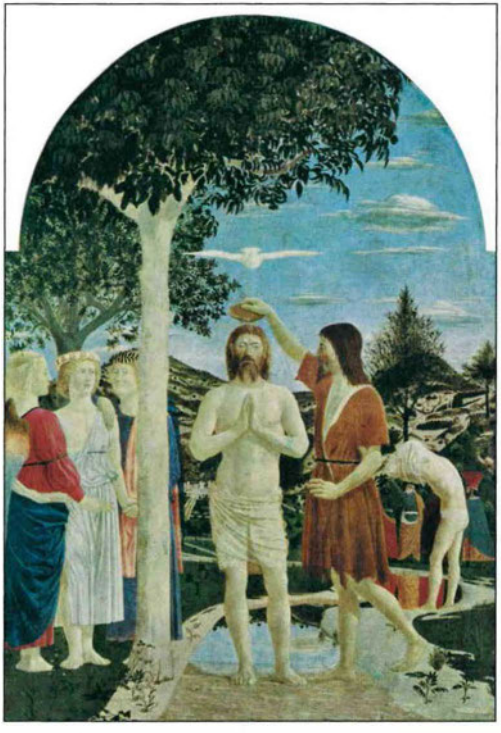


Figura 4.22. Piero Della Francesca, *Bautismo de Cristo*. *c.*1450. Londres, National Gallery.

punto de partida, Della Francesca desarrolló una pintura donde la base de la perspectiva y el volumen de las figuras se combinaban con una iluminación brillante que buscaba armonizar los colores y recoger cierta espiritualidad. Aunque algunas de sus obras, como la *Flagelación* de Urbino y la *Sacra Conversación* de Milán, hacen un amplio uso de la arquitectura como base del espacio, en otros casos este se construye de una forma muy efectiva a través del propio volumen y la ubicación de las figuras. La *Flagelación* resulta destacable por la forma en que los personajes se distribuyen en un espacio compartimentado en distintos niveles de profundidad. El edificio que enmarca la escena hace muy visible la perspectiva lineal. Se ha destacado el control geométrico de su arquitectura y de los diseños del solado, producto de un trabajo meticuloso y de un diseño coherente (Kemp, 1990). Sin arquitecturas, el espacio del *Bautismo de Cristo* de la National Gallery de Londres depende sobre todo de la situación de las figuras (y los árboles), que se disponen igualmente en distintos planos creando sucesivas escalas de profundidad (fig. 4.22). Los escorzos de las figuras como el ángel de la izquierda o el Bautista generan igualmente espacio por sí mismos.

Asumida la ventana albertiana como elemento básico de la composición pictórica, a partir de los años 1440 gran parte de los pintores florentinos buscaron hacer confluir los distintos lenguajes que habían coexistido en la ciudad tomando de forma ecléctica elementos de maestros diversos. No todos los maestros siguieron de manera lineal el modelo brunelleschiano (Campbell y Cole, 2012), pero el proceso de afirmación del espacio continuó siendo un asunto clave en la evolución de la pintura florentina durante la segunda mitad del siglo. A partir de las lecciones de los pioneros, el propio volumen de las figuras fue ganando peso gradualmente como el vehículo más indicado, por encima de la arquitectura, para definir la tercera dimensión. (AUH)

Leonardo: pintura y ciencia

Leonardo da Vinci (1452-1519) fue un actor fundamental en los cambios que marcaron la transición del *Quattrocento* al *Cinquecento* en toda Italia. Por su nacimiento en una población cercana a la capital de Toscana, Leonardo puede ser considerado florentino. Se formó además en esta ciudad, junto a Andrea del Verrocchio, y allí comenzó su camino profesional. Sin embargo, en 1482 marchó a Milán para trabajar en la corte de los Sforza, donde residió varios años. Tras la conquista francesa de la ciudad, volvió durante algún tiempo a Florencia, y después partió de nuevo para instalarse en Francia, al servicio de Francisco I, hasta su muerte. Su caracterización como *uomo universale*, producto de su interés por la ciencia, la técnica, la teoría y las artes, es uno de los tópicos con mayor circulación en los textos

sobre el Renacimiento. En parte, esta idea está relacionada con las obligaciones de su trabajo como ingeniero en la corte de Milán. La memoria de sus habilidades que dirigió al duque Ludovico como carta de presentación es bien conocida: manifestaba tener conocimientos en puentes portátiles, métodos para destruir y quemar aquellos del enemigo, drenaje de zanjas, métodos para arruinar castillos y fortalezas aunque estuvieran fundados sobre piedra, catapultas, técnicas para hacer túneles, nuevos tipos de carros, varias clases de armas de bellas y útiles formas fuera de lo común, así como varios modelos de instrumentos acuáticos ofensivos y defensivos (fig. 4.23). Sin que abandonara la pintura y la escultura, gran parte de la experimentación técnica de Leonardo tiene que ver con las tareas de ingeniería que se le encomendaron en esa corte. Incluso su acercamiento a la escultura en esos años fue un reto tecnológico. Ludovico el Moro le había encargado una estatua monumental de su antecesor Francesco Sforza que ponía a prueba los conocimientos sobre fundición en bronce adquiridos junto a Verrocchio, quien ya había mostrado por la versatilidad y la experimentación técnica (Kemp, 2006). Su salida de Milán dejó la obra inconclusa.

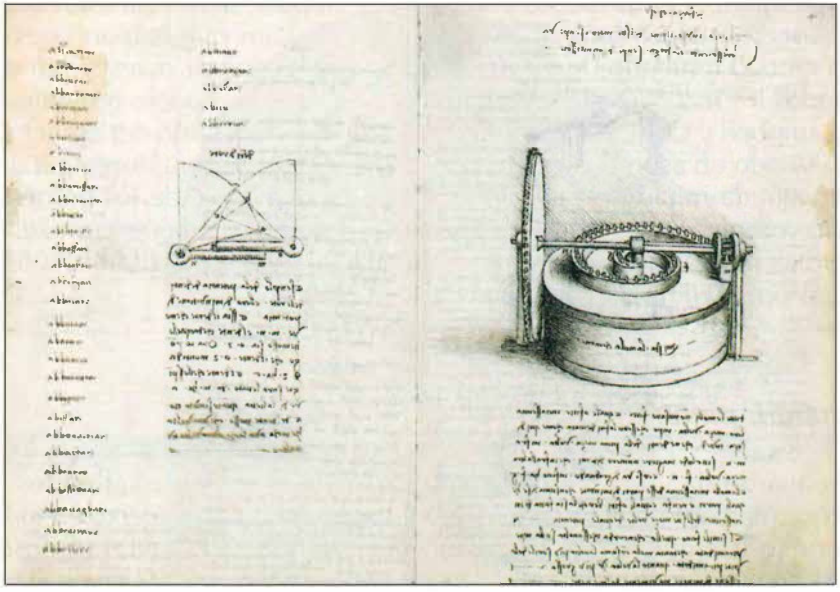


Figura 4.23. Leonardo, *Lámina con máquina dentada*. 1490-1499. Códice Madrid I, Madrid, Biblioteca Nacional.

La curiosidad y el afán experimentador de Leonardo jugaron un papel importante en su evolución artística. Aunque el taller de Verrocchio le había dotado de las todas las habilidades técnicas que podía necesitar un escultor

y pintor de la época, Leonardo no cesó de ensayar nuevas posibilidades que le permitieran avanzar hacia objetivos más ambiciosos. Su trabajo pictórico logró incorporar herramientas de gran valor al propósito colectivo de mejora de la representación de la realidad visible que habían desarrollado los pintores italianos desde Giotto. Para ello, en ocasiones emprendió análisis empíricos. Por ejemplo, como el estudio de modelos vivos y figuras de otros artistas no le parecía una fuente suficiente para conocer los fundamentos de la representación del cuerpo humano, decidió investigar con la disección de cadáveres (fig. 4.24). No obstante, Leonardo mantuvo la mayor parte de las convenciones artísticas de su tiempo.

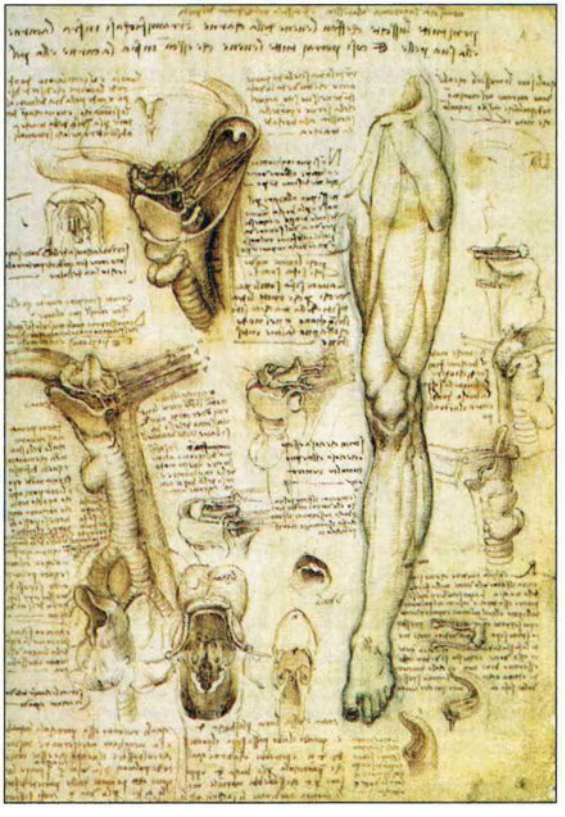


Figura 4.24. Leonardo, *Lámina con estudios anatómicos*. 1510. Windsor Castle, Royal Library.

En sus libros de notas, Leonardo indicó que "todas las ciencias verdaderas son el resultado de experiencias que hemos adquirido a través de los sentidos". En este contexto, los ojos, "ventanas del alma", eran el medio principal para percibir la naturaleza. La teoría de la visión de Leonardo

conectaba la geometría con la óptica (luz) para crear un marco teórico para la pintura (Kemp, 2006 y Hendrix y Carman, 2010). La pintura dependía de la creatividad y habilidad del pintor, así como de su entendimiento de la percepción de la luz y de sus consecuencias en la observación de la naturaleza y su visualización en la pintura. Por un lado, para Leonardo, el arte sin ciencia no era arte. Por otro lado, para Leonardo la imagen era un medio de transmisión de conocimiento empírico más rico y preciso que la palabra.

Una de las mejoras fundamentales que introdujo Leonardo procede de su comprensión de las diferencias entre la reproducción de la realidad visible sobre la superficie del lienzo y la conformación de una imagen correcta de esa realidad en el ojo y la mente del espectador. La ilusión de realidad no debía consistir tanto en la formulación de un dibujo que simulase el aspecto ideal de los objetos, sino en conseguir reproducir su imagen en condiciones reales de visión, considerando los efectos que la distancia y la iluminación tienen sobre la definición de los contornos y el color. Sus escritos abundaron en esta cuestión. En las *Notas sobre pintura* (publicadas en Florencia, 1792) decía:

> *"Tres son las perspectivas: la primera trata de las razones por las que decrecen las cosas que se alejan del ojo, y llámase perspectiva menguante; la segunda entiende de cómo los colores varían a medida que se alejan del ojo, y la tercera y última comprende la afirmación de que tanto más indefinidos resultarán los objetos cuanto más se alejen".*

Según Leonardo, los dos últimos modelos dependían del aire interpuesto entre el observador y los objetos lejanos. Por ello hablaba de una perspectiva aérea (que no debe confundirse con la perspectiva caballera que toma un punto de vista elevado). En su opinión, además de construir el marco espacial a través de la geometría, la ilusión de realidad necesitaba la captación de las distorsiones que la distancia producía en la luz y el color:

> *"Tú sabes que en un aire de uniforme densidad, las cosas últimas vistas a través de él, como las montañas, parecen, por culpa de la gran cantidad de aire interpuesto entre tu ojo y la montaña, azules, y casi de color del aire cuando el sol está al oriente. Habrás, pues, de pintar [...] el primer edificio según su color real, y el más lejano menos perfilado y más azulado".*

Esta menor delineación de los cuerpos lejanos se debía igualmente al aire interpuesto:

> *"Digo que la razón por la que las cosas parecen pequeñas es su alejamiento del ojo; siendo así, conviene que entre el ojo y la cosa haya mucho aire, que el mucho aire impide la evidencia de la forma de esos objetos y, en consecuencia, sus más menudos detalles resultan imperceptibles e irreconocibles. Con que tú, pintor, las pequeñas figuras bosquejarás tan sólo y no las perfilarás, pues de lo contrario negarás los efectos de la naturaleza tu maestra".*

Y de la misma manera:

"Si invisibles son los cabales contornos de los cuerpos opacos a una muy corta distancia. Y si por los contornos conocemos la justa forma de todo cuerpo opaco, pero el conocimiento de ese cuerpo como un todo se desvanece a gran distancia, cuanto más se desvanecerá el conocimiento de sus partes y contorno".

Los distintos planos de las montañas del fondo de la *Virgen de las rocas* muestran esos cambios (fig. 4.25).

Figura 4.25. Leonardo da Vinci, *Virgen de las rocas* (detalle de fondo montañoso). *ca.* 1491-1508. Londres, National Gallery.

El resultado de todas estas operaciones debía ser, en palabras de Leonardo, verificable mediante la comparación con un espejo. Ya fuese a través del dibujo, del color o de la indefinición, la imagen representada en la pintura debía asemejarse al reflejo de esa misma realidad en este instrumento:

"Cuando quieras comprobar si tu pintura se corresponde exactamente con el cuerpo que copiaste del natural, toma un espejo y haz que se refleje en él la cosa real. Compara entonces la imagen reflejada con tu

pintura y considera si el sujeto de ambas imágenes guarda en ellas la debida conformidad. Al espejo (un espejo plano sin duda) has de tener por tu maestro, porque en su superficie mucho se asemejan los cuerpos a la pintura".

Por otro lado, la propuesta técnica del *sfumato* promovía el uso de luces y sombras escasamente contrastadas, que definieran los contornos con ambigüedad, tal y cómo ocurre al contemplar figuras en la lejanía o con escasa iluminación. Esta atención a la luz y el color abrió un camino fundamental para toda la pintura posterior. El protagonismo sustantivo que este procedimiento tenía para Leonardo puede comprobarse analizando su forma de trabajar. El dibujo con una *Virgen con el niño, Santa Ana y San Juan Bautista* que se conserva en Londres demuestra que Leonardo pensaba en términos de *sfumato* ya en la concepción de la obra, antes de pasarla a lienzo y de aplicar los colores (fig. 4.26). En lugar de diseñar mediante líneas, Leonardo utilizó la tiza para poder definir los efectos de la luz desde el inicio. Posiblemente era un cartón preparatorio para un cuadro destinado a Luis XII de

Figura 4.26. Leonardo da Vinci, *Virgen con el niño, Santa Ana y San Juan Bautista (The Leonardo Cartoon)*. 1499-1500. Londres, National Gallery.

Francia, pero no llegó a utilizarse como tal (carece de las perforaciones que esto hubiera causado) y ya desde ese momento fue considerado por sus contemporáneos como una obra válida en sí misma.

El *sfumato*, además de representar de forma correcta la lejanía, servía para insinuar una mayor profundidad psicológica en las expresiones del rostro humano. Contribuía a sugerir "los mecanismos del pensamiento", en palabras del propio Leonardo (Pope-Hennessy, 1985). Esta circunstancia puede comprobarse por ejemplo en su utilización reiterada en toda la obra madura de Leonardo como un medio para dotar a las composiciones de una atmósfera comunicativa que reforzara la capacidad expresiva de las figuras. Así, el *sfumato* de los rostros de sus composiciones devocionales otorga calidez a las relaciones entre los personajes, como puede verse en la *Virgen con el niño y Santa Ana* del Louvre o en la *Virgen del huso*. Lógicamente, este uso del *sfumato* como medio de captación psicológica es particularmente útil en los retratos. Su conocida *Mona Lisa* es un ejemplo paradigmático del procedimiento. En primer lugar, las formas naturales del paisaje se desvanecen progresivamente en la distancia, y no sólo disminuyen su tamaño. En segundo, las sombras del cuerpo no son únicamente un medio para indicar volumen y construir espacio, sino un recurso para otorgar vivacidad al retrato. Además de crear un contorno evanescente para el rostro, las sombras se concentran precisamente en los ojos y la boca, que son los rasgos que asumen la mayor responsabilidad expresiva. Contribuyen así también a la descripción psicológica del personaje, que es un ingrediente fundamental del aliento vital de una figura. No es casual por tanto que parte del éxito de este retrato haya descansado históricamente en su sugerencia expresiva. Algo parecido, aunque con menor repercusión mediática, podemos encontrar en otros retratos de Leonardo, como la *Mujer con diadema* también de París.

Casi todas las propuestas pictóricas que realizó Leonardo pueden resumirse en las obras que pintó en Milán. En 1483 firmó un contrato con la Confraternidad de la Inmaculada Concepción para realizar una pintura destinada a su altar en San Francesco. De esta comisión salió la *Virgen de las rocas*, de la que se conservan dos versiones en París y Londres (fig. 4.27). Ambas plantean una difuminación similar de los colores y las sombras, con un *sfumato* evidente en el paisaje del fondo, aunque la de Londres tiene un dibujo más preciso en algunos detalles vegetales. De ellas, la historiografía ha identificado tradicionalmente la del Louvre como la más temprana, por ser más similar a sus obras florentinas. Aunque la otra versión ha sido calificada en ocasiones de copia de taller, hoy se piensa mayoritariamente que es también un trabajo del maestro con alguna colaboración de sus ayudantes, por ejemplo en las plantas. La hipótesis más probable es que la primera versión fuera enviada a Francia al poco de ser pintada, y Leonardo tuviera que realizar una segunda obra para la confraternidad. La historia, tratada de la misma forma en ambas pinturas, narra un supuesto encuentro duran-

te la huida a Egipto entre Jesús, la Virgen, el ángel Uriel y San Juan Bautista. En las dos versiones, todos los personajes se comunican entre sí por medio de miradas y gestos, aunque en la segunda se ha eliminado la mano con la que Uriel apuntaba a San Juan para indicar su presencia, probablemente porque añadía confusión al interferir en la comunicación entre la Virgen y su hijo. Jesús está bendiciendo a San Juan, este tiene un gesto de oración, y María acoge al santo con una mano y protege al niño con la otra. Este último gesto es la clave de toda la obra. Siendo un encargo de la Confraternidad de la Inmaculada, la misión de la pintura era poner de relieve la protección de la Virgen sobre la Iglesia. Como suele ocurrir con muchas obras de Leonardo, estas dos pinturas han sido sujeto de múltiples especulaciones, muchas de ellas descabelladas. Hay, sin embargo, interesantes estudios que analizan la flora representada o la geología de las rocas.

Figura 4.27. Leonardo da Vinci, *Virgen de las rocas*. 1483-1486. París, Louvre, y Leonardo da Vinci, *Virgen de las rocas*. *ca.*1491-1508. Londres, National Gallery.

La *Última Cena* para el refectorio de Santa Maria delle Grazie de Milán fue el otro gran encargo pictórico que recibió en la ciudad, en este caso de parte del mismo Ludovico Sforza. Este fresco, a pesar de su lamentable esta-

do de conservación producto de los problemas técnicos de su realización y de los estragos de la guerra, es un referente absoluto de la pintura del Renacimiento y una de las obras que más ha influido en la forma de trabajar de los pintores de la Edad Moderna. La cena se asentaba en los fundamentos fijados en el *Quattrocento*, desde la caja perspectívica a los escorzos y el modelado del volumen por medio de las luces. También, y aunque no se puede apreciar de forma correcta debido al pésimo estado de conservación, el *sfumato* fue uno de los elementos básicos de su construcción. Linda Murray ha reconocido dos novedades básicas que definen su condición de avanzadilla del Alto Renacimiento. En primer lugar sobresale su disposición de artificios escenográficos, que adelantan los juegos teatrales de la pintura del siglo XVI. Pueden interpretarse en este sentido el detalle de las naturalezas muertas que hay sobre la mesa o la singularización de Judas y el aislamiento de Cristo. En todo esto, la obra fue un modelo para composiciones posteriores. En segundo lugar, y con más relevancia, se ha destacado la intención de Leonardo de representar sentimientos y emociones universales que trascendían el mero hecho narrativo de la escena. La pintura no es un simple recuento de la cena, sino un retrato de la revelación que estaba teniendo lugar en ella, y de las reacciones de los apóstoles ante la misma. El tumulto de los distintos grupos de apóstoles ofrece un repertorio de modelos expresivos que recogen los distintos sentimientos de incredulidad, aceptación, horror, protesta, resignación y desconcierto que producía el anuncio de la traición, la presencia del traidor, y el conocimiento de encontrarse en un momento fundacional de una nueva Iglesia. Esta conciencia dramática es el principal elemento de cambio de la *Última Cena* y uno de los ejes del trabajo de Leonardo como pintor. Los numerosos estudios fisionómicos que realizó a lo largo de su carrera prueban la importancia que confería a la gestualidad como medio expresivo para la indicación de emociones y caracteres morales. (AUH)

Los ingenieros

Muchos de los arquitectos y algunos de los pintores y escultores que estamos estudiando en este libro fueron también ingenieros. Casos como los de Leonardo, el artista ingeniero por excelencia al que acabamos de estudiar, o Miguel Ángel con sus proyectos de fortificaciones para Florencia son famosos, pero fueron muchos más a los que encontramos creando nuevos ingenios y máquinas –como las ideadas por Brunelleschi para construir la cúpula florentina, o los ingenios de Juan de Herrera para El Escorial– proyectando fortificaciones –como Antonio da Sangallo en Roma– construyendo puentes –como Ammannati en Florencia– o haciendo presas, como la de Ontígola en Aranjuez por Juan Bautista de Toledo, Jerónimo Gili y Juan de Herrera. Y

puesto que hablamos de arquitectos relacionados con El Escorial, podemos recordar que fue un ingeniero, Francesco Paciotto, quien cambió el diseño de la basílica, pero también el que construyó la ciudadela española de Amberes por encargo del duque de Alba, que fue famosa en toda Europa. En relación con la obra de El Escorial, recordemos que Pellegrino Tibaldi, que trabajó como pintor, llegó a España como ingeniero después de haber sido ingeniero y arquitecto en Milan, y escribió un tratado de arquitectura.

De todos es conocido que en la obra de Leonardo da Vinci se funden arte, técnica y ciencia, pero como señaló Galluzzi (1996) no fue de ninguna manera un fenómeno aislado, sino que es algo inherente a todo el Renacimiento, y Leonardo es un punto de llegada de una larga tradición, fundamentalmente sienesa, de inventores de máquinas. También sus proyectos de fortificación demuestran un conocimiento de lo que en las fronteras de Europa se estaba haciendo, como en el dibujo que vemos, que se ha relacionado con la fortaleza de Salsas, construida por los Reyes Católicos en la frontera con Francia (fig. 4.28). Sus hallazgos circularon en copias manuscritas entre los ingenieros y los príncipes de las distintas cortes. También en el tema de las máquinas Vitruvio fue un referente, porque todo su libro décimo está dedicado a ellas, aunque, al igual que el resto del tratado, llegó sin imágenes al Renacimiento, y tuvieron que ser recreadas, interpretadas y probadas por los ingenieros de los siglos XV y XVI. A estas se añadieron invenciones de

Figura 4.28. Leonardo da Vinci, Proyecto de fortificación en el *Códice Madrid II*. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

barcos, de molinos, de ingenios para levantar pesos, bombas para elevar el agua, paracaídas, formas de atravesar un rio con escafandra, construcción de diques, autómatas, máquinas para crear los escenarios asombrosos de las fiestas cortesanas, órganos hidráulicos... y por supuesto, máquinas de guerra (fig. 4.29). Los dibujos de estas máquinas, y no solo los de Leonardo, son algunos de los más fascinantes del periodo que estudiamos. Y lo mismo que la figura de Vitruvio fue el modelo de la antigüedad para los arquitectos –también Dinócrates–, y Apeles para los pintores, para los ingenieros lo fue Arquímedes.

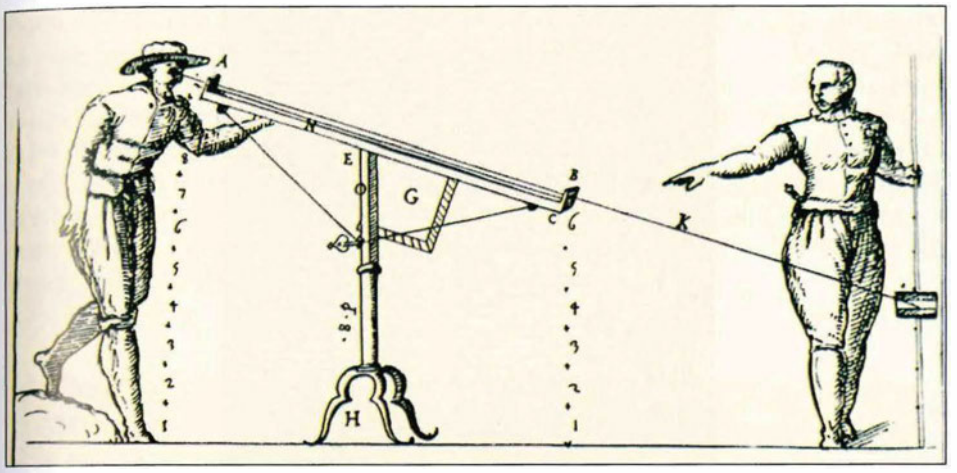


Figura 4.29. *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Las fronteras y las zonas en guerra obligaron al desarrollo de la artillería y de fortificaciones capaces de resitir al enemigo. A comienzos del XVI ingenieros españoles como el comendador Pedro Luis Escrivà trabajaron en Italia –en este caso concreto en L'Aquila y en el castillo de San Telmo en Nápoles– e ingenieros italianos como Gabriele Tadino di Martinengo trabajaron para Carlos V en las fortalezas españolas. Italia y luego Flandes fueron los dos grandes campos de batalla, y la mayor parte de los ingenieros que trabajaron para los monarcas europeos tuvieron un origen italiano, donde las guerras obligaron a la especialización en la fortificación, y al dominio de la técnica, y por consiguiente de la ingeniería, de hombres formados en otras artes. Así, los diseños de fortificaciones de Francesco di Giorgio Martini (*ca.* 1439-1502), pintor y escultor de origen sienés como algún otro de los grandes ingenieros del siglo XV –por ejemplo Mariano di Jacopo, llamado *il Taccola*– aunque fueran difícilmente realizables, muestran la perfección geo-

métrica de los diseños de ciudades fortificadas que debían ser capaces de defenderse de la nueva artillería, tan experimentada en las guerras de Italia por los ejércitos franceses y españoles. Las máquinas que inventó constituyen la otra vertiente de esta profesión (fig. 4.30). Sus tratados permanecieron inéditos, pero circularon en copias manuscritas. Aunque su obra haya que verla tanto en Urbino, donde trabajó para Montefeltro, como en Nápoles, no fue de los ingenieros más viajeros, porque recordamos al lector que en el Renacimiento la vida de los grandes ingenieros fue un viaje sin fin.

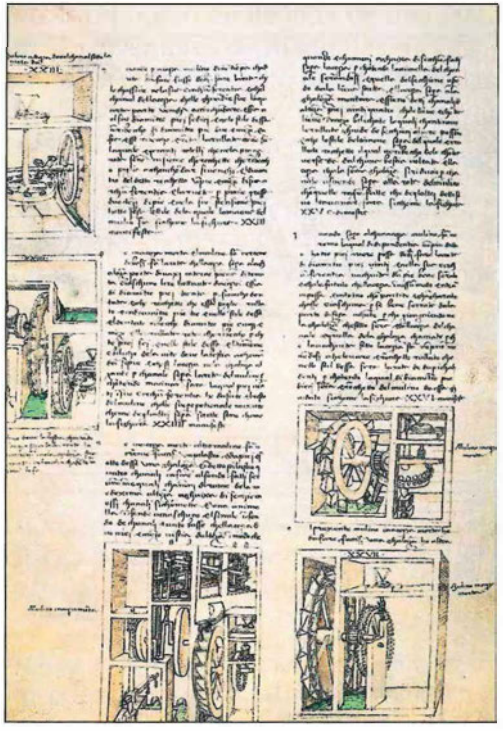


Figura 4.30. Francesco di Giorgio Martini. Dibujos de máquinas. *ca.* 1482.

El ingeniero, con nombre y título de tal (no como profesión, que existe desde la antigüedad), nació en el Renacimiento, y eran los príncipes los que otorgaban ese título. Su trabajo fue clave para el conocimiento de los territorios y la defensa de las fronteras, por lo que tuvieron un alto estatus social, una gran remuneración económica y una cercanía al poder de la que que otros artífices carecieron. Debían tener grandes conocimientos científicos, especialmente de matemáticas y de geometría, pero también experiencia de

la guerra, porque fue en la guerra donde su papel fue determinante. Esta fusión entre ciencia y experiencia les convirtió en buen ejemplo con el que explicar el nacimiento de la ciencia moderna, que ya no aceptaba verdades inmutables.

Al igual que sucede con los grandes arquitectos del siglo XVI, y quizá antes, el dibujo fue su instrumento, y hubo excelentes dibujantes, como Francesco de Marchi, un ingeniero que no construyó fortificaciones, pero dibujó algunos de los proyectos de ciudades fortificadas más interesantes del siglo XVI (fig. 4.31). En las fortificaciones se limitaban a trazar, y sus dibujos, una vez aprobados, quedaban en manos de maestros para la construcción. Ellos regresaban periódicamente para comprobar que todo se hacía conforme a la traza, porque además en una fortificación cualquier desvío en la obra podía suponer que la artillería enemiga acabara con ella si se dejaban zonas ciegas en la perfección geométrica que debía generarlas. Las fortificaciones defendieron las fronteras europeas, pero también las americanas o las del oriente portugués, con sus grandes baluartes. Entre todas las arquitecturas, ya J. R. Hale dijo hace años que la militar, las fortificaciones, fue el verdadero lenguaje internacional del Renacimiento, lo que todos podemos comprobar viajando por las fronteras de la Edad Moderna, de los Países Bajos a Sicilia, de Mazalquivir a La Habana.

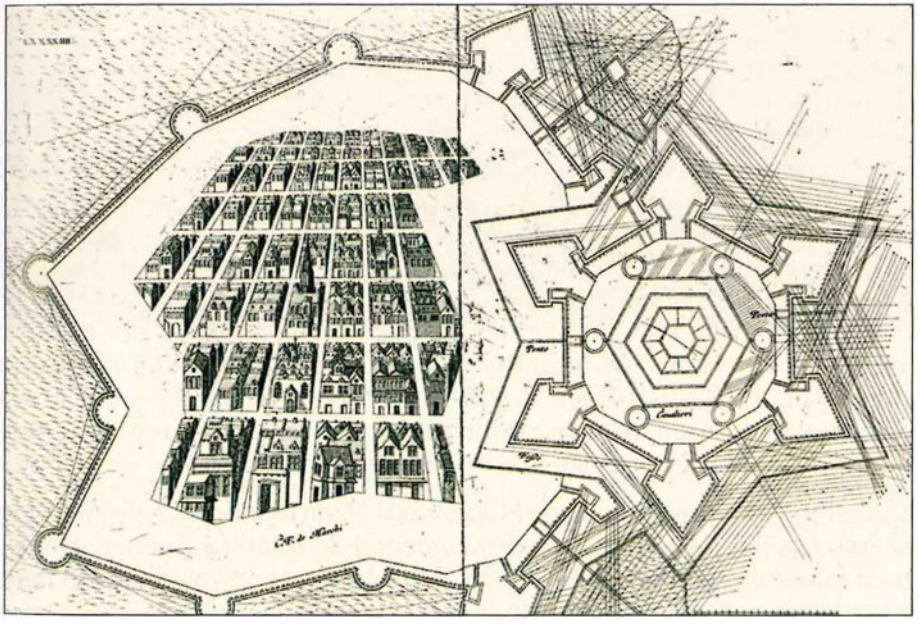


Figura 4.31. Francesco de Marchi, *Architettura militare*. Brescia 1599. Ciudad con ciudadela.

Los dibujos de los ingenieros a veces fueron de tal belleza que se hicieron atlas y pasaron a las colecciones, pero siempre debieron ser de una gran exactitud, porque solo si se conocían las tierras y ciudades tal como eran, los reyes y sus consejeros podían actuar sobre ellas. Estos dibujos, por lo general secretos debido a la información que daban, proporcionan unas imágenes del mundo en el siglo XVI que completan las producidas por pintores o escultores.

Para el imperio de los Habsburgo, siempre en guerra con en Imperio Otomano en sus fronteras –la misma Viena sufrió el asedio turco en 1529– su defensa generó importantes fortificaciones, en las que intervinieron arquitectos militares toscanos como Felice da Pisa, Sigismondo de Preda o Giovanni Salustio Peruzzi, hijo de Baldassarre, a quien tantas veces hemos citado como arquitecto. Teniendo en cuenta que la monarquía española fue la más poderosa en ese siglo, y que centró su defensa en las fortificaciones, cabe recordar algunos nombres, además de los ya citados, de los ingenieros que construyeron las fronteras de piedra y dibujaron el imperio con viajes incesantes por Italia, el norte de África, las fronteras peninsulares, o América: Benedetto de Ravena, Giovan Battista Calvi, Jacome y Jorge Palaearo Fratin, Giovan Battista y Battista Antonelli, Tiburzio Spannocchi, Leonardo Torriani... son ingenieros que dejaron en el siglo XVI grandes obras de ingeniería en los distintos reinos de la monarquía española en el mundo. (ACM)

La imagen de la guerra

Como escribió Petrarca, *"cos'è la storia se non lo studio de Roma?"*, una historia llena de héroes y de batallas utilizada por el Renacimiento para reflexionar sobre la propia historia. Así pues, la guerra en la antigüedad fue otro más de los temas que los historiadores del Renacimiento investigaron para admirarlo y emularlo. Las antiguas técnicas no sirvieron desde que nació la nueva artillería en el siglo XV, con avances en la pólvora y en la fundición, pero la táctica y las batallas fueron narradas y bien conocidas por los lectores de los *Comentarios* de Julio César, o las *Historias* de Polibio, obras que Andrea Palladio ilustraría para su publicación. Aquellos triunfos militares se convirtieron en enseñanza para príncipes y guerreros renacentistas, aunque fueron sus propias guerras las que más representaron pintores y escultores.

Veamos algunos ejemplos. El cardenal Pedro González de Mendoza encargó la sillería baja del coro de la catedral de Toledo a Rodrigo Alemán, quien la esculpió entre 1489 y 1495. Allí vemos representadas las batallas de la Guerra de Granada, que se fueron realizando en simultaneidad con los hechos históricos, y que culminarían con la toma de Granada en 1492. También la conquista de Orán por el cardenal Cisneros fue pintada por Juan de

Borgoña en la capilla mozárabe de la catedral de Toledo entre 1509 y 1514 (fig. 4.32). En esta capilla, llamada así por celebrarse en ella la misa según el rito mozárabe, se conmemoraba la hazaña del cardenal más poderoso de su tiempo, por parte de un pintor cuyo estilo había cambiado después de una estancia en Italia. Representar la guerra a través de las batallas victoriosas formó parte de la imagen regia, y en ese sentido, son famosos los tapices de la Jornada de Túnez en tiempo del emperador Carlos V, o la *Sala de Batallas* del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con la batalla de la Higueruela, y en la que episodios de la guerra con Francia y la toma de las Azores adornan uno de los espacios más representativos del monasterio, aunque no se conozca muy bien el uso que se le dio.

Figura 4.32. Juan de Borgoña. *Conquista de Orán por el cardenal Cisneros.* 1509-1514. Capilla mozárabe. Catedral de Toledo.

Las representaciones de victoria de Lepanto en 1571 fueron muchas, por ser la batalla que se vivió como el triunfo definitivo sobre los turcos, aunque poco después estos, totalmente recuperados tomaran La Goleta de Túnez en 1574, hecho que será recordado en *El Quijote*. La galera real de don Juan de Austria, hijo natural de Carlos V que mandó en Lepanto la flota cristiana de España, Venecia y el papado, fue construida en las atarazanas de Barcelona en 1568 y su popa decorada en Sevilla, con un programa iconográfico ins-

pirado en los *Emblemas* de Alciato, la *Eneida* y la *Odisea* ideado por el humanista Juan de Mal Lara. Este fue muy consciente de la trascendencia del encargo, escribiendo que "la mesma galera sirva de libro de memoria que a todas horas amoneste al Señor Don Juan en todas sus partes lo que debe hazer". Esa idea de que la imagen construye la memoria, y se convierte en ejemplo del deber ser y hacer, es algo que en las obras creadas en el contexto de la guerra resulta irrebatible, porque fueron muchas las hazañas narradas no solo para contar los hechos, sino también para servir de ejemplo a los grandes hombres del futuro. Como ejemplo, las representaciones de la batalla de Lepanto pronto llegaron a los grabados y a la pintura, como vemos en la obra de Veronés (fig. 4.33). Las flotas cristiana y turca se enfrentaron en estas pinturas muchas veces protegidas por los santos y en especial por la Virgen del Rosario porque todos los cristianos, desde el papa a los soldados, rezaron el Santo Rosario pidiendo la victoria.

Figura 4.33. Paolo Veronese, *Alegoría de la batalla de Lepanto*. Último tercio del siglo XVI Venecia, Gallerie dell'Academia.

Uno de los militares que participaron en Lepanto y en las grandes batallas marinas de la monarquía fue don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz. Construyó su palacio en El Viso entre 1557 y 1585. Se comenzaría

probablemente por traza de Alonso de Covarrubias y de ahí la semejanza con la planta del alcázar de Toledo según López Torrijos (2009), y lo acabaría desde 1564 dando nuevas trazas un pintor y arquitecto que también trabajó en El Escorial, Giovanni Battista Castello, llamado el *Bergamasco* (*ca.* 1526-1569), que había trabajado con Galeazzo Alessi en Génova en la villa Giustiniani. Así, la casa de este gran guerrero de Felipe II tuvo la magnificencia requerida, y el modelo fue el de los palacios de Génova, ciudad con la que el marqués se relacionó continuamente y por entonces en plena construcción de los palacios de la *Strada Nuova*. El palacio de El Viso está construido con bóvedas y salas con frescos que rompen fingidamente la arquitectura, como si nos encontráramos en una villa y pudiéramos contemplar el paisaje. Su condición de marino la atestiguan las decoraciones, en las que se representaron las Jornadas victoriosas en las que participaron el marqués, su padre y su abuelo, por lo que es la historia de un linaje guerrero y sus hazañas las que vemos en sus muros (fig. 4.34). Allí conservó banderas, estandartes o armas tomadas a los que venció. Asimismo se representaron las ciudades del mundo que conoció. Es un palacio genovés en medio de la Mancha, ejemplo de la internacionalización del gusto de la gran nobleza española, y de cómo se construye la memoria de un linaje guerrero mediante el arte y la arquitectura.

Figura 4.34. *La Jornada de Navarino* en el Palacio del Viso del Marqués. Provincia de Ciudad Real.

También Vasari en el palacio Vecchio de Florencia representó el asedio de Florencia en 1530 por el ejército de Carlos V. Y en el torreón de los Alba en Alba de Tormes, los frescos recordaban, con un fuerte carácter narrativo –el paso del Elba, el combate en el bosque de Lochau y la rendición del vencido duque de Sajonia– el papel del duque de Alba don Fernando Álvarez de Toledo y sus familiares en el triunfo de Carlos V en Mülhberg en 1547. Los instrumentos científicos de los Medici, en tiempo ya de Fernando I a finales del XVI estuvieron en una llamada estancia de la arquitectura militar, o estancia de los instrumentos matemáticos a la que ya nos hemos referido, conocida también como *Stanzino,* que se hizo siguiendo las instrucciones del diplomático Filippo Pigafetta, quien en su viaje a la corte española decía haber visto una estancia similar en la biblioteca de El Escorial. La estancia florentina se decoró entre otros elementos con tapices de la guerra de Siena, momento en que había nacido el Gran Ducado de Toscana. Las victorias había que contarlas, y la pintura y el relieve lo hicieron hasta la saciedad. Sin embargo, nada como el grabado para informar al mundo por ejemplo de que la ciudadela de Amberes, construida por el duque de Alba, estaba siendo destruida por los holandeses, o que se había perdido La Goleta... Y había que conocer al otro, al enemigo, así que no solo cabe hablar de espionaje, en el que la imagen jugó un importante papel, sino también de retratos mag-

Figura 4.35. *Retrato de Jeireddin (Hareidin) Barbarroja.* Grabado. 1535. British Museum.

níficos que circularon en grabados de Solimán, el emperador turco, o el del más temido en España Hareidin Barbarroja, que desde Argel con sus corsarios no dio paz a las costas del Mediterráneo occidental (fig. 4.35).

Las armaduras, ya no servían para defensa en la guerra, no hubieran servido en ningún caso las que se conservan del Renacimiento, porque en ellas el ingenio y el artificio las habían convertido en tesoros que acabaron en las reales armerías (fig. 4.36). La Armería real del Palacio Real de Madrid guarda auténticas obras de arte entre sus armaduras. La armadura era parte de la imagen del rey, y las tenían desde niños, como la famosa que encargó Maximiliano I para su nieto el futuro Carlos V cuando este tenía 12 años, y que reproduce en hierro los pliegues de la falda del traje flamenco tradicional de los hombres (Konrad Seusenhofer, 1512, Viena Kunsthistorisches Museum). Hacía tiempo que los reyes no morían en batalla, con excepciones como la del rey Sebastián I de Portugal que murió en 1578 en la batalla de Alcazarquivir. Ahora eran armaduras para torneos, e incluso ya para colecciones. Milán y Amberes fueron centros productores de armaduras. La nobleza no perdió el espíritu caballeresco, y por eso en todas las fiestas de las cortes europeas se celebraban espectáculos ecuestres de origen guerrero, en los que participaban los nobles: torneos, justas, juegos de cañas, corridas de toros a caballo... En ellas los nobles, vestidos con ricos tejidos, ponían en funcionamiento un mundo de color, movimiento y suntuosidad, así como unos valores guerreros de los que sus linajes eran continuadores. (ACM)

Figura 4.36. Yelmo de Enrique II de Francia, *ca.* 1545.
París, Musée du Louvre.

Bibliografía comentada

CÁMARA, A. (1998): *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*. Madrid, Nerea.
Visión de conjunto sobre la obra de los ingenieros militares que trabajaron para la monarquía española en sus reinos en Europa, África y América.

GALLUZZI, P. (1996): *Gli ingegneri del Rinascimento. Da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*. Firenze, Giunti.
En este libro, fruto de una exposición, uno de los mejores expertos en el tema plantea la evolución de la ingeniería desde la eclosión de los ingenieros sieneses hasta la culminación en la obra de Leonardo. Además de la infinidad de máquinas que se idearon a lo largo del siglo XV, estudia la obra de ingeniería que supuso la cúpula de Santa Maria del Fiore.

HALE, J. R. (1990): *Artists and Warfare in the Renaissance*. New Haven & London, Yale University Press.
Estudio sobre la actividad de los artistas en el mundo de la guerra, centrada en la representación de batallas comparando la producción alemana con la italiana.

KEMP. M. (1981/2006): *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford, Oxford University Press.
Texto clásico sobre la obra de Leonardo escrito por un especialista en historia del arte e historia de la ciencia.

KUBOVY, M. (1996): *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*. Madrid, Trotta.
Breve síntesis sobre la historia de la formulación de la perspectiva en la pintura italiana del siglo XV y sobre las implicaciones perceptivas de este modelo de representación.

Tema 5

TRADICIONES VERNÁCULAS, INTERCAMBIOS Y EXPANSIÓN DEL MODELO ITALIANO

El viaje

No sería exagerado decir que el viaje define el Renacimiento. Viajaron los hombres, viajaron los libros y las estampas, viajaron los objetos... y crearon en el Renacimiento un mundo globalizado en sus manifestaciones artísticas, desde las Indias al corazón de Europa. Los modelos circularon de manera más acelerada que en la Edad Media, o al menos llegaron a muchos más lugares y personas gracias a la imprenta, la gran revolución de estos siglos, y nos llevan a encontrar obras inspiradas en Serlio lo mismo en Venecia que en la Nueva España.

Los viajes del emperador Carlos V, con cientos de cortesanos acompañándole, los viajes de descubrimiento de nuevos mundos en las Indias orientales y occidentales, y tantos otros de los que poder hablar en los dos siglos que tratamos, forzosamente llevan nuestra atención a la influencia que tal movilidad tuvo en la difusión de modelos, con dos grandes focos de creación en Flandes y en Italia, que se mezclaron con las tradiciones imperantes en cada lugar hasta crear un arte renacido mucho más complejo de lo que se suele transmitir, que a veces parece basado únicamente en la implantación del modelo italiano, cuando no es así. Por otra parte, el poder de la imprenta permitió otro tipo de viajes que influyeron en el cambio del gusto, que fue el que se emprendía por las ciudades del mundo, por imágenes que recuperaban la antigüedad, por los libros de emblemas... sin moverse del lado de la chimenea en una estancia abrigada con ricos tapices.

Los viajes de Jan Van Eyck (1390-1441) por Europa, a veces con un componente diplomático para acordar matrimonios de los duques de Borgoña con otras familias reinantes, contribuyeron a la expansión del gusto flamenco en pintura, que coexistió con la atracción por el modelo italiano. Hubo viajes queridos y otros obligados. Ejemplo de viaje ambicionado, realizado y escrito fue

el del primer marqués de Tarifa, don Fadrique Enríquez de Ribera, a Tierra Santa en 1518, que le llevó ver las ciudades italianas, y que quizá se reflejó en la cantidad de encargos de mármoles italianos para las obras de su linaje. En cambio, un viaje obligado fue el de la diáspora que provocó el *Sacco* de Roma en 1527 por las tropas del emperador Carlos V, y que llevó a otros centros artísticos a artífices que estaban creando en Roma en esos años nuevas experiencias figurativas y arquitectónicas que han adquirido la denominación estilística de manieristas. Por ejemplo, y sin que lo queramos considerar manierista, uno de esos viajeros forzosos fue el arquitecto Jacopo Sansovino, que llegó a Venecia, donde fue muy bien acogido por las grandes familias, algunos de cuyos miembros habían estado en Roma, y cambió el gusto arquitectónico de la ciudad, haciéndolo deudor de los modelos romanos.

Es famoso el viaje del portugués Francisco de Holanda por España e Italia –*Os desenhos das Antigualhas* (*ca.* 1540, Biblioteca de El Escorial)– dibujando las grandes obras de arquitectura, con voluntad de espionaje en algún caso habida cuenta la importancia que adquieren las fortificaciones, ya sean las de Nápoles, con una visión casi fantasmagórica del castillo de san Telmo, o la precisa información de Salsas, San Sebastián o Fuenterrabía (fig. 5.1). Fue

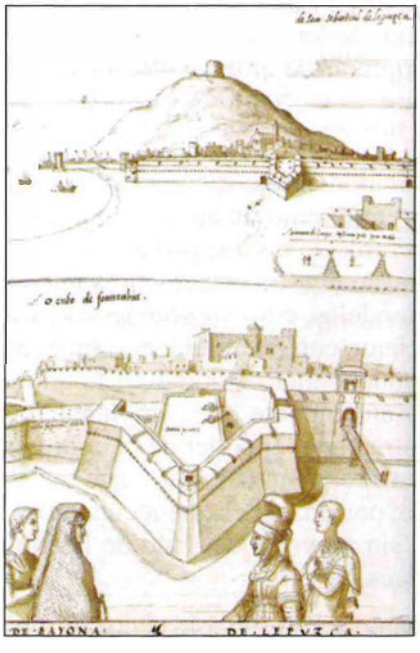


Figura 5.1. Francisco de Holanda, *Os desenhos das Antiguallas. ca.* 1540. Patrimonio Nacional. Biblioteca de El Escorial. Fortificaciones de San Sebastián y de Fuenterrabía.

un viaje muy rico en resultados, porque también nos ha dejado impresiones sobre artistas italianos a los que conoció, en especial Miguel Ángel, en su obra *Da Pintura Antiga*, acabada en la década de los cuarenta del siglo XVI. Son obras que, aunque no fueron publicadas, demuestran la necesidad del viaje, de la experiencia directa, para aprender el nuevo arte y la voluntad de los artistas de tener una formación que les hiciera imprescindibles en las cortes y para los grandes patronos. En esa circulación de artistas por Europa, podemos recordar que Francesco Primaticcio, discípulo de Giulio Romano, dejó Mantua en 1531 para ser uno de los protagonistas de la Escuela de Fontainebleau. Vignola estuvo también en Francia entre 1541 y 1543, colaborando en la decoración del palacio de Fontainebleau, y allí coincidiría con Serlio, todos ellos atraídos por el esplendor de la corte francesa. Benvenuto Cellini, con la visión de artista aventurero que transmite en su autobiografía, recordaba cómo en un momento dado decidió irse a Francia, porque "había visto que el papa no me tenía en la misma estima que antes, las malas lenguas habían conseguido borrar los buenos servicios que le había hecho –y temía que mis enemigos no me hiciesen algo peor–. Quería buscar otro país donde encontrar mejor fortuna". Y efectivamente en 1540 viajó a la corte francesa, donde triunfó. Porque esa era la primera razón de viajes innumerables por toda Europa y camino de las Indias: el encontrar clientes y patronos que valoraran y pagaran las obras. Por eso mucho antes, Guillem Sagrera, el arquitecto de la Lonja de Palma de Mallorca, viajó desde ese reino a Perpiñán, quizá luego a Borgoña, y acabó trabajando en la corte de Nápoles. Los ejemplos serían inagotables.

Los viajes de Palladio a Roma con su protector Trissino, el primero en 1541, explican un cambio en su arquitectura, que procedería de la experiencia directa de contemplación de las grandes ruinas de Roma, pero también del estudio de las obras de Bramante, Rafael o Miguel Ángel. Palladio no hubiera llegado a la monumentalidad y la amplitud espacial de algunas de sus grandes obras sin esa lección de la arquitectura de los antiguos. Por eso en un determinado momento, la antigüedad clásica se vio en Europa a través de los ojos –y el tratado– de Palladio.

Tampoco el Renacimiento español sería lo mismo sin los viajes a Italia de artistas que aprendieron *in situ* el nuevo arte italiano. En la capilla Caracciolo de la iglesia de san Giovanni a Carbonara en Nápoles trabajaron Bartolomé Ordóñez y Diego Siloe como escultores, conociendo así uno de los mejores ejemplos de espacio centralizado de raigambre bramantesca fuera de Roma (fig. 5.2). No se sabe todavía lo suficiente de este viaje, que transcurrió en la segunda década del siglo XVI. El hecho de que Siloe y Ordóñez viajaran juntos es posible que se debiera a ser paisanos, ambos de Burgos, con los mismos intereses y quizá relacionados a través del taller del padre de Diego, Gil de Siloe, que había trabajado para Isabel la Católica y el Condestable de Castilla en Burgos.

Figura 5.2. Capilla Caracciolo en San Giovanni a Carbonara. Nápoles.

Todas estas redes personales entre artistas y los viajes a Italia forzosamente deben complementarse con los viajes de la nobleza española, con cargos al servicio del rey, a Flandes o a los reinos de Italia y estado de Milán, porque tra-

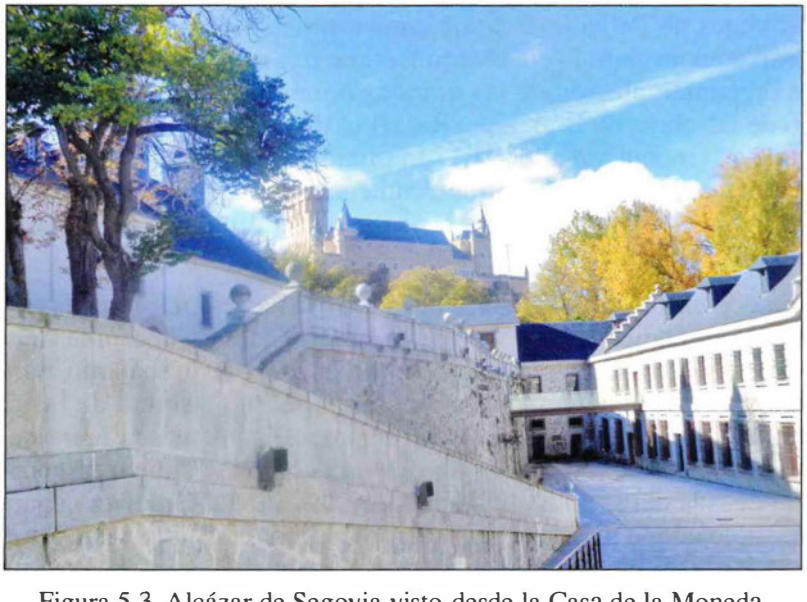


Figura 5.3. Alcázar de Segovia visto desde la Casa de la Moneda, que fue proyectada por Juan de Herrera.

jeron consigo cambios en el gusto, un cosmopolitismo como lo podríamos llamar hoy, que se reflejó en las nuevas residencias que levantaron y en como las decoraron. Uno de los resultados más famosos de un viaje fue el de las cubiertas de pizarra inclinadas que caracterizan la arquitectura de los Austrias españoles. Antes del viaje del viaje a Europa de Felipe II no existían, pero le gustaron tanto que encargó a su arquitecto Gaspar de Vega que los copiara para aplicarlos a sus casas. Pese a que no eran necesarios, como recordaba Tibaldi en su tratado de arquitectura, en unos lugares en los que apenas nevaba con la excepción de El Escorial, no tenían sentido funcional, pero para el rey se convirtieron en algo que definió sus grandes obras, o incluso transformaciones como la del alcázar de Segovia (fig. 5.3). ¿Y qué que no fueran los viajes pudieron llevar a la casa de los banqueros del emperador, los Fugger, un patio al modo italiano a su casa de Augsburgo? (ACM)

La pintura flamenca

A comienzos del siglo XVII, el pintor flamenco Karel Van Mander publicó una antología de vidas de artistas (*Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604). Este libro recogía muchas de las biografías de artífices italianos ofrecidas por Vasari, y las completaba con pintores procedentes de los Países Bajos y Alemania. Van Mander había conocido a Vasari en Italia, y era plenamente consciente de la importancia que habían tenido las *Vidas* en la construcción de la imagen de superioridad que gozaba la pintura italiana, así como en la difusión del modelo de percepción del arte basado en la nueva teoría artística del Renacimiento. Por ello, el texto de Van Mander mezclaba las biografías de los pintores del norte con los italianos, con el doble propósito de insertar a los germanos en el discurso central sobre el Renacimiento que había creado Vasari, y equiparar así su valía. Aunque en este nuevo esquema teórico se reconocía el protagonismo de los pintores nórdicos que como el mismo Van Mander habían visitado Italia, se resaltaba de forma fundamental la existencia de una escuela independiente con tradiciones y referentes propios. De la misma manera en que Vasari había señalado unos orígenes míticos para el Renacimiento italiano en Cimabue y Giotto, Van Mander apuntaba el nacimiento de la escuela flamenca en los hermanos Van Eyck, fijando en ellos (también de manera mítica) el descubrimiento de la pintura al óleo. Según Van Mander, esta técnica les otorgaba una ansiada superioridad sobre todos aquellos italianos "que habían buscado vanamente conseguir este secreto". Años más tarde, y también para Van Mander:

> *"En el tiempo en que Italia se imponía a la admiración del mundo en todo el brillo de su esplendor artístico, Alemania salía de las tinieblas por el fulgor de un genio que debía elevarse suficientemente alto para iluminar su siglo y abordar con éxito todas las ramas de las artes del dibujo, sin que le hubiese*

sido dada la posibilidad de pisar el suelo de la península ni de arrimar su llama al ardiente hogar de la estatuaria antigua. Tal fue el papel del universal Alberto Durero, quien nació al mundo en Nuremberg en 1471".

Durante el siglo XV, la pintura flamenca y alemana había seguido una trayectoria autónoma, que era absolutamente equiparable en calidad y ánimo de experimentación al trabajo de los artistas italianos. La pintura del norte también ofreció recursos de legitimación social para los grupos sociales emergentes, así como medios apropiados para la transmisión de los mensajes religiosos. Compartió igualmente el interés por la representación de la realidad visible sobre el plano, la figuración correcta del cuerpo humano y la inclusión de contenidos simbólicos en las imágenes. La diferencia fundamental estriba en que Italia construyó ese modelo a partir de la recuperación de las formas clásicas, y el norte ofreció un nuevo arte desde la mejora experimental de las tradiciones medievales. Vasari había dicho que lo que le faltaba a Durero para haber podido llegar a ser el más grande pintor de Italia era una educación en Toscana. Van Mander respondía que Durero había sido capaz de perfeccionar la representación de la figura humana sin necesitar el importante apoyo que ofrecían las estatuas clásicas. Los cambios introducidos en los Países Bajos supusieron una ruptura similar o incluso mayor que la sucedida en Italia. La

Figura 5.4. Anónimo francés o británico, *Díptico Wilton, Virgen con el niño entre ángeles. ca.*1395-1399, Londres. National Gallery; y Hans Memling, *Virgen con el niño entre ángeles.* 1480-1490, Madrid, Museo del Prado.

pintura de los primitivos flamencos era en sí misma un tipo crítico y alternativo a la pintura gótica. La comparación entre el modelo ofrecido por obras arquetípicas del gótico internacional, como el *Díptico Wilton* de la National Gallery de Londres y la pintura que los primitivos flamencos realizaban cien años después es significativa al respecto (fig. 5.4).

Mientras que la *Virgen con el niño entre ángeles* del panel derecho del díptico está construida a partir de un sistema dominado por la estilización lírica de las formas y la naturaleza simbólica de las figuras, un tema similar de Hans Memling es una imagen anclada en la realidad visible del hecho representado. El pintor ha intentado reproducir el aspecto real que pudiera haber tenido el acontecimiento para un espectador presente. Las figuras se afirman como cuerpos reales con peso, volumen y situación dentro de un espacio perceptible. La insistencia en el realismo y el detalle que tradicionalmente se atribuye a estas pinturas es un medio para esa representación del entorno visible. El paisaje, las flores, la construcción de los paños y el rostro de las figuras intentan aparentar ilusión de realidad. Un proceso similar puede encontrarse en la escultura y en otros medios artísticos como los tapices y las vidrieras. La amplia producción de estatuaria que vivió el siglo XV europeo, como respuesta a la gran demanda religiosa de retablos y figuras de bulto que existía, mantuvo la misma voluntad de representación de la realidad. Claus Sluter (1360-

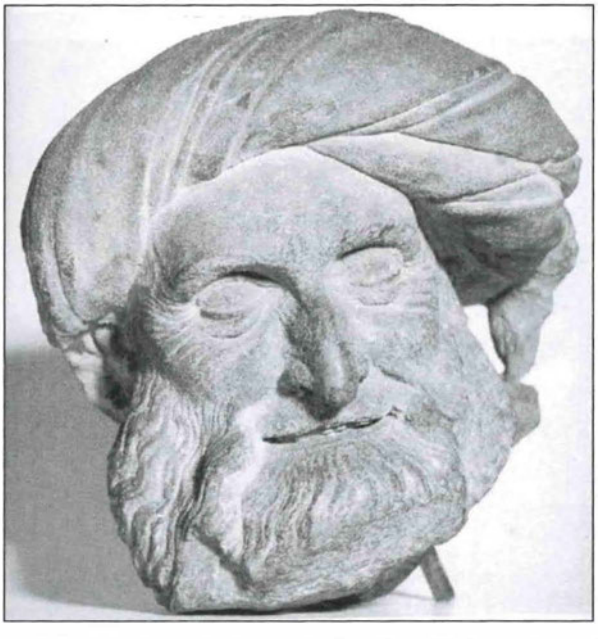


Figura 5.5. Nikolaus Gerhaert de Leyden, *Cabeza de profeta*. *ca.*1460, Estrasburgo. Musée de l'Oeuvre Notre-Dame.

1406) sentó las bases de un modelo escultórico similar al de los primitivos flamencos. Su interés por la verosimilitud a través de la expresión, la gestualidad teatral y la afirmación de volúmenes a través de los paños tuvo repercusión en toda Europa. Años después, el trabajo del flamenco Nikolaus Gerhaert (*ca.* 1420-1473), también conocido como Nicolás de Leyden, fue fundamental en la definición estilística de la segunda mitad del siglo XV. Su influencia se extendía desde el norte y centro de Europa a la Península Ibérica. Gerhaert ofreció nuevos medios para intensificar el gusto vernáculo por la expresión emocional y el realismo fisionómico. Entre sus obras más representativas estaban los bustos de la portada de la Cancillería Nueva de Estrasburgo. La *Cabeza de profeta* que se encuentra entre ellos es fácilmente comparable con tipos físicos similares que podemos localizar en la pintura coetánea y de las siguientes décadas (fig. 5.5). En 1469 comenzó el monumento funerario del emperador Federico III en Viena.

La renovación de los primitivos flamencos tuvo continuidad en el cambio al siglo XVI. El trabajo de Quentin Massys (1465-1530) y otros pintores supu-

Figura 5.6. Quentin Massys, *El cambista y su mujer*. 1514, París, Louvre.

so la extensión más o menos fiel de la tradición, atendiendo a una clientela burguesa que seguía demandando el realismo y el detalle de la generación precedente. Massys fue el maestro más relevante de Amberes en los primeros años del Quinientos, cuando la ciudad comenzó a adquirir importancia económica gracias a su puerto. Su obra comprendió fundamentalmente retratos de la clase comerciante y retablos devocionales promovidos por esta élite ciudadana (fig. 5.6). Estos últimos prolongaban el interés por el realismo y la expresividad de Dieric Bouts o Hans Memling, y sólo mediada su carrera comenzó a introducir elementos italianos a través del conocimiento de la obra de Leonardo, como en el estudio gestual y fisionómico de la *Anciana mesándose los cabellos* del Museo del Prado (fig. 5.7). Su *Virgen con niño* del Louvre es un ejemplo de la continuación de las tradiciones representativas precedentes (fig. 5.8). Desde el punto de vista cuantitativo, estas pinturas devocionales de corte tradicional fueron el género dominante en la pintura flamenca del momento. En este contexto debemos entender tanto la obra de Hieronymus Bosch, el Bosco (*ca.* 1450-1516), como el interés específico del paisaje flamenco, dos temas que trataremos con detalle más adelante.

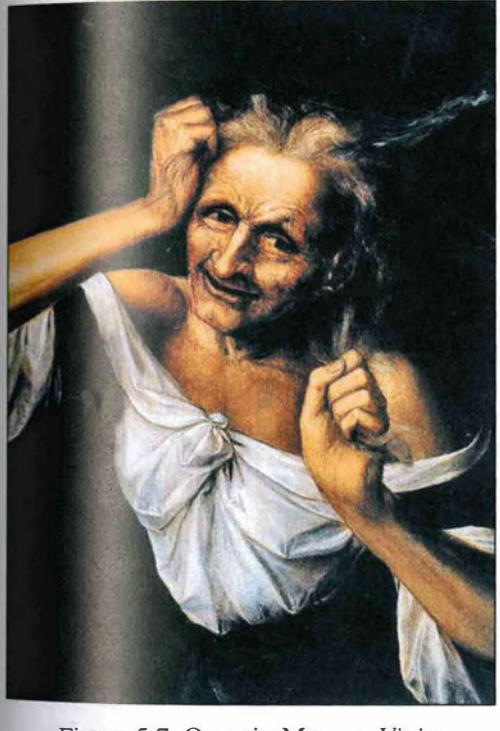


Figura 5.7. Quentin Massys, *Vieja mesándose los cabellos. ca.*1527, Madrid, Museo del Prado.

Figura 5.8. Quentin Massys, *Virgen con niño.* 1529, París, Louvre.

Desde finales del siglo XV la expansión del humanismo logró que la antigüedad se asumiera como un ideal colectivo en toda Europa, y con ello los artistas del norte comenzaron a incorporar los repertorios clásicos a sus medios tradicionales de trabajo. El proceso es fácilmente constatable en la evolución de los pintores alemanes de comienzos del siglo XVI. Los motivos clásicos atravesaban los Alpes gracias a la importación de obras italianas y el ejemplo de los pocos germanos que habían pasado por la península, apenas Durero y Hans Burgkmair. Durero asumió de forma explícita la responsabilidad de instruir a sus compatriotas en las novedades italianas. Además, las cortes entendieron rápidamente la utilidad del repertorio clásico para la legitimación política. Finalmente, el protagonismo que gozó el mundo flamenco y alemán en el desarrollo de la imprenta hizo que el norte de Europa tuviera una posición clave en la difusión de formas a través de las estampas. Entre los numerosos talleres de grabado activos en este momento, destaca el dirigido por el pintor Martin Schongauer (1448-1491) en Colmar. Su repertorio de temas devocionales proporcionó modelos de fuerte raigambre nórdica a los pintores de toda

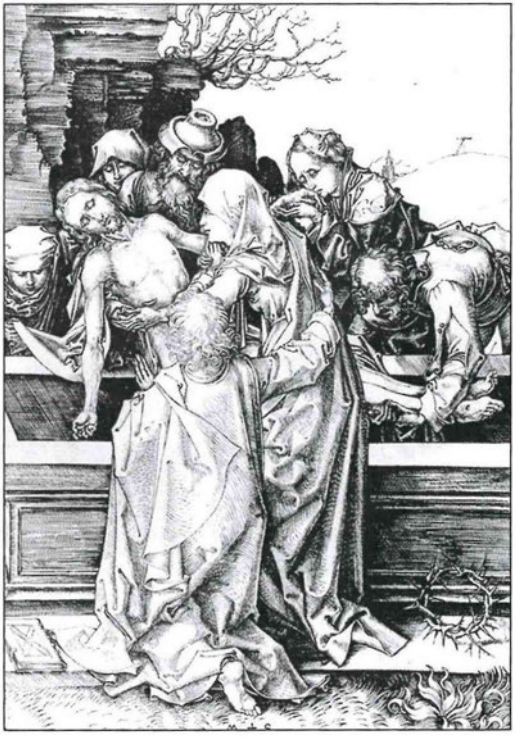


Figura 5.9. Martin Schongauer, *Entierro de Cristo*. *ca.*1480. Viena, Albertina.

Europa, que siguieron utilizando las composiciones de su *Epifanía*, su *Flagelación*, su *Entierro de Cristo* o su *Oración en el Huerto* durante varias generaciones (fig. 5.9). En muchas ocasiones, los nuevos modelos renacentistas que seguían los artistas españoles, húngaros o franceses no dependían de originales italianos, sino de la reinterpretación grabada e impresa de alemanes o flamencos.

Hacia 1500 se produjo una renovación de la pintura local en Alemania, que combinó la asunción de las novedades del *Quattrocento* (pintura como ilusión, construcción de espacio y referentes clásicos) con una gran capacidad creativa y el mantenimiento de caracteres expresivos propios. Entre los artistas que promovieron el cambio destacan Alberto Durero (Albrecht Dürer, 1471-1528), Hans Holbein el Joven (1497-1543), Albrecht Altdorfer (1480-1538), Lucas Cranach el Viejo (1472-1553), Matthias Grünewald (*ca.* 1475-1528), Hans Baldung Grien (*ca.* 1484-1545) y Hans Burgkmair el Viejo (1473-1531). Aunque el abanico de propuestas ofrecidas por estos pintores fue bastante amplio, oscilando entre el expresionismo dramático de Grünewald y el clasicismo de Durero, este grupo se puede caracterizar por la incorporación del repertorio italiano. De hecho, las diferencias entre ellos vienen dadas en cierto modo por la diversidad de fuentes, de grados de conocimiento y de intereses que mostraron en su particular apropiación de los nuevos referentes.

Figura 5.10. Hans Baldung Grien, *Las tres gracias*. 1541-1544, Madrid, Museo del Prado.

Las propuestas de Lucas Cranach el Viejo o Hans Baldung Grien sobre la proporción humana revelan una de las vías básicas de la adaptación local del modelo italiano. En estos pintores, los motivos clásicos o la recuperación italiana del desnudo conviven perfectamente con cánones anticlásicos y soluciones antiperspectívicas. Más allá de la parcialidad de su conocimiento de las fuentes italianas, y de su posible inspiración en repertorios manieristas que ya presentaban tales contradicciones del canon, en ellos había un uso apropiativo de las novedades. Estas se seleccionaban y manipulaban en función de unos objetivos

que no tenían que coincidir necesariamente con los del modelo italiano tomado en su conjunto. El grupo de dos tablas de Baldung en el Museo del Prado identificadas como *Las edades y la muerte* y *Las tres gracias* (o *La armonía*) compone un conjunto temático de carácter moralizante sobre la brevedad de la vida y los placeres mundanos que modifica el desnudo italiano tanto por su encuadre en un horizonte significativo distinto, como por el uso de unos cánones de proporciones diferentes (fig. 5.10).

La misma apropiación selectiva del modelo clásico se encuentra de forma paralela en algunos pintores flamencos del primer tercio del siglo XVI. La trayectoria de Jan Gossaert (1478-1532), también conocido como Mabuse, es ejemplar en este sentido. Mientras que su pintura religiosa se mantuvo dentro de los parámetros generales marcados por la generación anterior, los encargos mitológicos recogieron el tratamiento del desnudo que había podido observar en su viaje a Italia de 1508, dentro del séquito de Felipe de Borgoña. Sin

Figura 5.11. Jan Gossaert, Mabuse, *Dánae*. 1527. Munich, Alte Pinakothek.

embargo, las copias de obras clásicas que hizo entonces no garantizaron una asimilación comprensiva del Renacimiento. La antigüedad proporcionaba temas y ornamentos que se superponían a una estructura vernácula. Su obra tiene más que ver con las tradiciones visuales germánicas que con el estudio matemático de las proporciones y la presencia de los cánones ideales italianos. Una de sus pinturas más italianas, la *Dánae* de Munich (1527) hace coincidir un escenario clásico construido perspectívicamente con una figura que, pese a estar semidesnuda, remite más a los tipos religiosos flamencos que a las figuras mitológicas italianas (fig. 5.11).

La cantidad de obras de arte italianas importadas en el resto de Europa y el número de artistas europeos que visitaban Italia crecieron considerablemente desde mediados del siglo XVI. Además, la imprenta hizo que los textos teóricos y las estampas se intercambiasen con una fluidez sin precedentes en la historia anterior de la circulación de ideas. Este proceso permitió que los artistas nórdicos de la segunda mitad del siglo tuvieran un conocimiento muchísimo más comprensivo de las novedades italianas, y que por tanto pudieran promover propuestas mucho más coherentes y reflexivas. Pieter Coecke (1502-1550), Jan van Scorel (1495-1562), Michiel Coxie (1499-1592), Maarten van Heemskerck (1498-1574) y Bartholomeus Spranger (1546-1611) tuvieron carreras itinerantes que les llevaron a residir varios años en Italia y especialmente en Roma. Allí absorbieron el modelo del primer Manierismo de los años centrales del siglo XVI. Esta situación era reconocida por sus contemporáneos. Van Mander decía que Coecke "visitó Italia y Roma, la gran escuela de las artes, donde se había entregado sin descanso al estudio de las estatuas y los monumentos". Como vimos anteriormente, a su vuelta a Flandes algunos de esos pintores encontraron acomodo en la floreciente industria de los tapices, lo que favoreció notablemente la difusión de su estilo. (AUH)

Los virreinatos americanos de la monarquía hispánica

El humanista Hernán Pérez de Oliva en 1528, al referirse al segundo viaje de Cristóbal Colón, escribió que lo hizo con el fin de "mezclar el mundo y dar a aquellas tierras extrañas forma de la nuestra". Esto, que se hizo en todo el proceso de conquista y colonización, se hizo también con el arte y la arquitectura, pero la realidad de lo que existía se impuso en muchas ocasiones, y el mestizaje es el concepto que explica muchos de los fenómenos artísticos. Por ejemplo, los primeros conventos se adaptaron a la función de evangelización. De ahí los atrios rectangulares con capillas posas en las esquinas, capilla de indios al fondo, portería, iglesia, celdas y espacios para los frailes, y claustro. En este esquema el atrio acogía a los numerosos indios, y las capillas posas funcionaban como estaciones en las procesiones, y lugar de predicación. Podemos ver un esquema de funcionamiento del atrio en un grabado de la *Rhetori-*

ca cristiana de Fray Diego de Valdés (*ca.* 1579) (fig. 5.12). También las capillas de indios fueron algo nuevo. En la península existieron capillas abiertas en las ciudades, por ejemplo en las plazas de mercado, para que se siguieran los oficios religiosos, pero en América se situaron en los atrios de los conventos para que todos pudieran asistir a la misa celebrada en esos presbiterios abiertos, más o menos complejos en su estructura. El proceso de mestizaje artístico, más patente en los siglos XVII y XVIII, comenzó ya en el XVI en la decoración de los edificios, en los que aparece en ocasiones flora y fauna americana, y si se utilizan modelos europeos conocidos a través de grabados, e intervenía mano de obra indígena, los relieves tenían una apariencia de planitud que respondía a los códigos de representación de su propia cultura.

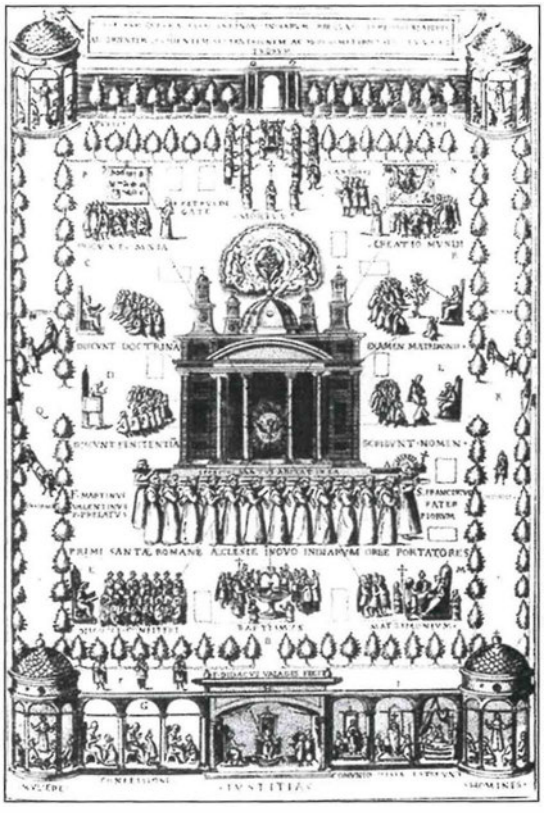


Figura 5.12. Fray Diego de Valdés, *Rhetorica cristiana, ca.* 1579.

Por ser edificios especialmente cuidados y controlados por parte de los españoles, vamos a referirnos brevemente a las catedrales. En la isla de La

Española, la catedral de Santo Domingo es un ejemplo de arquitectura tardogótica en el Nuevo Mundo, porque esa manera de construir "a lo moderno" fue lo que llegó en los primeros años de la conquista (fig. 5.13). Aunque es tema de debate si se trata de una iglesia con planta salón (*hallenkirche*) por ser algo más elevada la central –como por otra parte vemos en iglesias andaluzas– tampoco es un alzado tradicional de naves escalonadas. Es un traslado a América, quizá por canteros no tan expertos como los de los grandes templos peninsulares, de una tipología alterada de iglesia de salón con bóvedas de crucería. Quizá la presencia del cantero Rodrigo de Liendo fuera determinante de esta construcción, pero no lo es de la portada, en la que el lenguaje es renacentista, al modo romano, y los arcos abocinados demuestran la voluntad de dejar constancia de que su autor conocía tanto los principios de la perspectiva, como el arco en esviaje de la entrada a la sacristía mayor de la catedral de Sevilla (Morales, 1984).

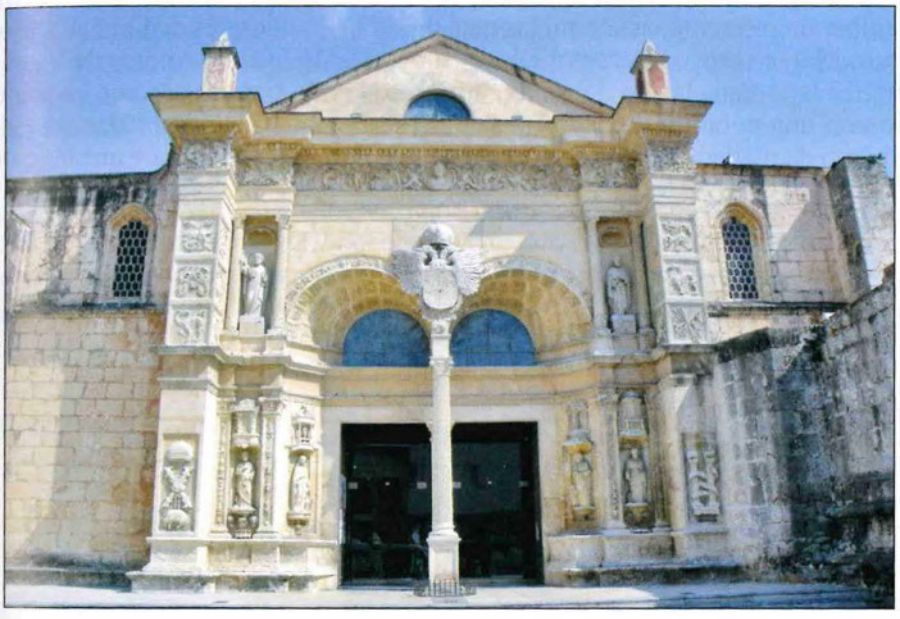


Figura 5.13. Portada de la catedral de Santo Domingo. República Dominicana.

La pervivencia de las bóvedas de crucería en América llega hasta el siglo XVII, por ejemplo hasta el convento de San Agustín de Quito, proyectado en 1606. Su arquitecto, Francisco Becerra, nacido en Trujillo de España, trabajó en el monasterio de Guadalupe antes de viajar al virreinato de Nueva España con el virrey Martín Enríquez de Almansa, donde trabajó en la catedral de Puebla y en México. Luego fue a Quito y más tarde a Lima. En san Agus-

tín trabajaría también el maestro de cantería burgalés Juan del Corral, que utilizó con total normalidad las bóvedas de crucería que había aprendido a construir en su tierra. Sin embargo, no debemos pensar en que las crucerías del tardogótico en América son retardatarias, porque en España la colegiata de San Pedro en Lerma, la villa que construyó a comienzos del siglo XVII el duque de Lerma, poderoso valido de Felipe III, tiene una planta de tipo salón con cubiertas de crucería. Se podría pensar que en un caso hubo una voluntad por parte del patrono de conservar formas constructivas tradicionales asociadas a la religión, y en el otro carencia de maestros expertos en la construcción de cúpulas al modo renacentista, o deseo de utilizar la flexibilidad de las cubiertas góticas contra los terremotos, pero son cuestiones que pueden ser debatidas.

Las catedrales de México y Puebla tuvieron en sus primeros proyectos bóvedas de crucería, aunque en el siglo XVII acabaron construidas con bóvedas clásicas. La de México, proyectada por Claudio de Arciniega (1527-1593) y comenzada en 1573 tuvo un alzado de planta de salón, con naves a la misma altura, el tipo de la *hallenkirche*, como tenía en España la catedral de Sevilla, siempre un referente, así como las más modernas catedrales de Granada, Guadix, o Málaga proyectadas por Diego Siloe, o la de Jaén de Andrés de Vandelvira. El lenguaje clásico del orden dórico se combinaría al parecer en principio con una cubierta de crucería que no se llegaría a hacer, buscando en la cubierta de madera algo más seguro ante los temblores de tierra y un suelo que

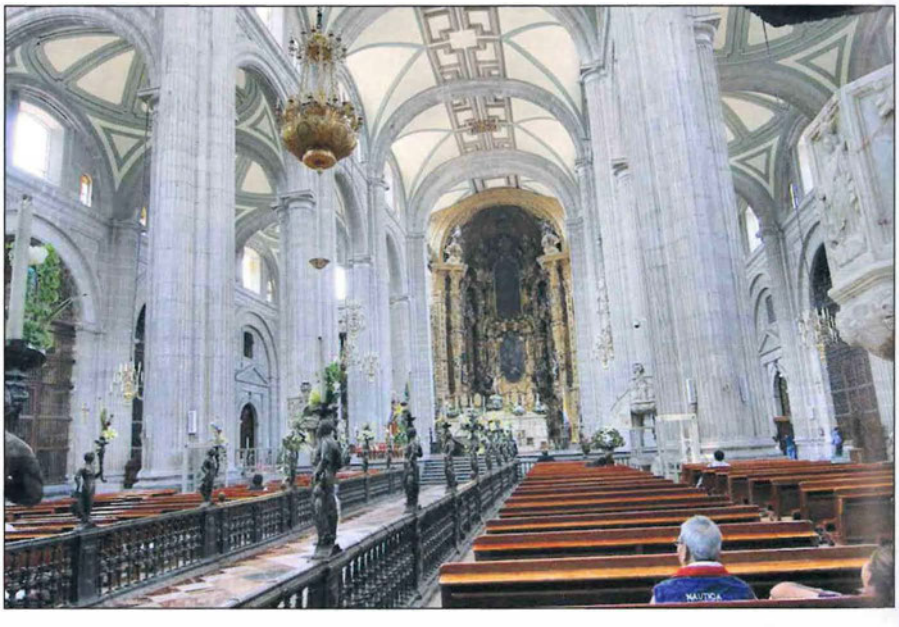


Figura 5.14. Interior de la catedral de México. Iniciada en 1573.

se hundía. La techumbre de madera no sobrevivió a los importantes cambios acaecidos en el siglo XVII, cuando se hacen nuevas bóvedas en tiempo de Juan Gómez de Trasmonte. El tezontle, una piedra volcánica porosa y de poco peso sustituyó a la cantería en las cubiertas de esta catedral y en otras en la Nueva España (fig. 5.14).

Los éxitos del burgalés Claudio de Arciniega en ese virreinato se iniciarían con una arquitectura efímera, la del túmulo levantado en la ciudad de México por las exequias del emperador Carlos V en 1559, con órdenes y proporciones clásicos, además de un programa iconográfico ideado por Cervantes de Salazar basado en los *Emblemas* de Andrea Alciato, demostrando que la cultura humanista llegó muy pronto a América en los libros, como los que poseería este catedrático de retórica de la universidad de México. Como ha señalado Cuadriello (1999), a partir de 1550 en la Nueva España se desarrollaron programas iconográficos destinados a fusionar el papel de la nobleza indígena con el de los conquistadores en la fundación del nuevo reino, como sucedió en este túmulo de Carlos V en el que, pese a no ser los temas indígenas, se incorporaban al relato Atahualpa y Moctezuma, con la caída de México, el surgimiento de la nueva ciudad, y el emperador recibiendo los trofeos de Hernán Cortés y "muchos indios hincados de rodillas adorando una cruz rodeada de rayos de sol", pintado todo ello por pintores indígenas.

El arte plumaria, practicado en México antes de la llegada de los españoles, rápidamente se identificó como uno de los adornos más bellos para cualquier personaje importante, y llevó a realizar con esta técnica mitras de un preciosismo extraordinario, siendo varias las conservadas, como la de la catedral de Toledo, quizá realizada en el marco de los talleres creados por el obispo Vasco de Quiroga en Michoacán, donde también trabajaron mucho las esculturas con pasta de caña de maíz, que tuvieron gran éxito en España. Cientos de piezas de plumaria llegaron a las colecciones españolas, pero también a otras cortes europeas (García Sáiz, 1999) (fig. 5.15).

A América llegaron artistas españoles muchas veces acompañando a los virreyes, como el ya citado Francisco Becerra a Nueva España, o el pintor Mateo Pérez de Alesio al Perú, pero también viajaron al nuevo mundo artistas flamencos, como el pintor Simon Pereyns a Nueva España, e italianos. Es el caso del jesuita Bernardo Bitti (1548-1610), que decoró con pinturas y esculturas muchas de las casas de la Orden desde que llegó en 1575 al virreinato del Perú (fig. 5.16). Bitti trabajaría en colaboración con otro jesuita, el hermano Pedro de Vargas. Adoptaron en la escultura técnicas y materiales indígenas, como el maguey, una madera blanda y ligera, combinada con tela encolada, para realizar figuras como la de San Sebastián, en la que una figura serpentinata claramente deudora de modelos miguelangelescos se recorta ante un fondo en el que aparece una ciudad que nada tiene que ver con América, y sí con ciudades ideales italianas, torreada y con un edificio de planta central. (ACM)

Figura 5.15. Mitra de plumas sobre cañamazo. Siglo XVI. Toledo. Catedral.

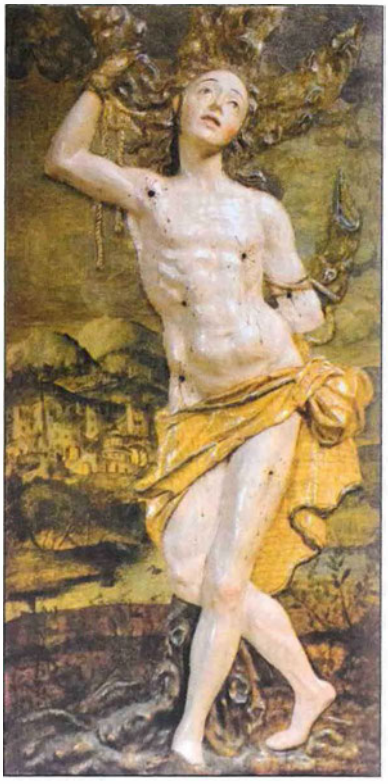


Figura 5.16. Bernardo Bitti, San Sebastián, *ca.* 1583-1585. Museo Histórico Regional. Cuzco.

Estudios de caso

Durero

Alberto Durero (1471-1528) fue una figura clave en el intercambio entre el modelo nórdico y el italiano. Alemán de nacimiento y formación, viajó también a Italia y los Países Bajos, y su obra funcionó como una alternativa válida a ambas escuelas. En su estancia veneciana de 1506, Durero realizó un *Cristo entre los doctores* que aunaba los experimentos fisionómicos de Leonardo, los tipos físicos de la pintura veneciana y la tradición grotesca del norte y El Bosco. Durero supo además completar su inusual pericia técnica con una inquietud conceptual que le llevó a asimilar la teoría italiana y ofrecerla al público alemán en forma de varios tratados sobre anatomía y pers-

pectiva. Además combinó todo ello con un interés sostenido por el diseño de nuevas iconografías, que convirtió su trabajo en una de las fuentes básicas del repertorio europeo de imágenes de la Edad Moderna. Esta capacidad creativa y la extraordinaria difusión de sus grabados le convirtieron en un artista con una influencia equiparable a la de Leonardo, Rafael, Miguel Ángel o Tiziano (fig. 5.17).

Figura 5.17. Durero, *Virgen con niño.* 1520; y Alonso Cano, *Virgen con niño.* *ca.* 1643. Madrid, Museo del Prado.

Durero comenzó a familiarizarse con los procedimientos de taller de los artistas germanos desde su misma infancia. Su padre se había establecido como orfebre en Nuremberg, y en ese entorno se inició en las técnicas de dibujo y grabado. Con 13 años de edad realizó un autorretrato que nos permite constatar la soltura con que manejaba los recursos del retrato nórdico, desde la ubicación en tres cuartos a los plegados del ropaje (fig. 5.18). El dibujo fue conservado por Durero en su propio hogar como un testimonio de su temprana habilidad. Ya en su madurez le añadió un texto aclarando las circunstancias de su producción: lo había ejecutado frente a un espejo cuando era sólo un niño.

Figura 5.18. Durero, *Autorretrato a los 13 años*. 1484, Viena, Albertina.

El primer elemento formativo que nutrió el estilo de Durero fue la renovación de la pintura alemana que se había producido en el último tercio del siglo XV al calor de la difusión de la imprenta y de la expansión del grabado artístico. Tras su temprana iniciación con su padre y otros pintores de Nuremberg, Durero dejó la ciudad en 1490 para dirigirse a Colmar y poder integrarse en la oficina de Martin Schongauer. Este había sido uno de los maestros más relevantes de Alemania. Era conocido sobre todo por haber mantenido un activísimo taller de grabado que, como el de Durero años después, nutría a toda Europa de imágenes modelo. Sin embargo, Schongauer había fallecido poco antes de su llegada a la ciudad, y aunque Durero trabajó un tiempo con los hermanos del difunto, acabó por perfeccionar su aprendizaje de la pintura y el grabado en una itinerancia que le llevó a Basilea y Estrasburgo. Como se ha señalado, en ese momento adquirió un estilo renovado que servía de alternativa a los modelos flamenco e italiano, aunque recibía influencias de ambos polos, desde los tipos devocionales del primero a la anatomía y el espacio de las estampas italianas de Mantegna y Pollaiolo. Por otro lado, el estudio de la naturaleza fue una fuente fundamental desde el primer momento. Durante toda su carrera, Durero realizó continuos apuntes del natural en dibujo y acuarela, consiguiendo desarro-

llar una notable verosimilitud con la última técnica. Retrató así múltiples aspectos del mundo que le rodeaba: familiares y amigos, paisajes, animales, plantas o su propio cuerpo (fig. 5.19). Además de la utilidad que estas obras poseían como estudios y apuntes para encargos mayores, Durero apreció igualmente el valor que tenían en sí mismas. Aún se conservan numerosos ejemplos de estos apuntes que están entre sus obras más cotizadas.

Figura 5.19. Alberto Durero, *Liebre*. 1502, Viena, Albertina.

El aprecio que obtenía la pintura flamenca permitía que pudieran encontrarse obras de este origen por todo el continente. Desde su primera formación en Alemania hasta el viaje a Italia, Durero estuvo en contacto con ella. Además, tuvo oportunidad de realizar un estudio más intenso de la misma durante el viaje que emprendió a los Países Bajos entre 1520 y 1521. Por lo tardío de la fecha, el desplazamiento no puede considerarse un viaje de estudios (de hecho Durero se desplazó buscando la confirmación de una pensión por parte de Carlos V), pero es cierto que en Amberes y Bruselas mantuvo contacto con pintores locales como Quentin Massys y, según nos cuenta él mismo en su diario del viaje, examinó muchas obras de los maestros de la generación anterior. En este mismo viaje Durero tuvo además oportunidad de conocer a Erasmo de Rotterdam, quien fue un ascendiente determinante en su pensamiento religioso próximo a la Reforma.

Según se ha establecido tradicionalmente, la influencia italiana fue adquirida igualmente de primera mano durante un primer viaje a la península que el pintor debió realizar en torno a 1495. Aunque no existen pruebas documentales de este desplazamiento, y algunos autores lo niegan, el consenso historiográfico sostiene su existencia y relaciona con él diversas obras de Durero. Tras este periplo formativo, Durero afirmó su taller pictórico en Nuremberg en los años del cambio de siglo. Allí encontró un ambiente óptimo de trabajo y cierto reconocimiento social en el patriciado urbano. Destaca su relación con Wilibald Pirckheimer, que le ofreció soporte financiero en diversas ocasiones y facilitó su familiarización con el pensamiento humanista y científico. La erudición y la capacidad de Durero para asimilar la teoría artística italiana y traducirla al entorno alemán en varios tratados propios no hubiera sido posible sin esta ayuda.

Gran parte de su trabajo durante esos años fue la realización de grabados. La serie de estampas sobre el *Apocalipsis de San Juan* que realizó entre 1497 y 1498 es probablemente la obra más relevante del momento. El con-

Figura 5.20. Durero, *Los ángeles apaciguan los cuatro vientos*. Serie del Apocalípsis de San Juan. 1497-98.

junto supuso un esfuerzo notable para fijar en 15 representaciones los episodios centrales de las revelaciones de San Juan, ofreciendo unas imágenes novedosas en la iconografía y los medios formales (fig. 5.20). Para ello hizo uso de herramientas flamencas e italianas, y sumó una fuerza expresiva que superaba las convenciones de la representación tradicional para potenciar la capacidad narrativa de los personajes. Las figuras de *Los ángeles apaciguan a los cuatro vientos* proceden de Italia, Flandes, y la tradición germana. Algunas revelan conocimiento de los experimentos perspectívicos del sur. Hay por ejemplo ecos del tratamiento espacial del cuerpo humano y los escorzos que ofrecía Mantega. Sin embargo, el sentido general de la obra supedita el orden compositivo a la capacidad expresiva y dramática. En estos mismos años, Durero comenzó otra de sus series fundamentales de grabados, conocida como la *Gran Pasión*. Este conjunto, que tardó más de una década de finalizar, ilustraba la pasión de Cristo en distintas escenas de gran ambición compositiva. Todas estas estampas, como el resto de la producción de Durero, tuvieron una difusión extraordinaria. Se mantuvieron durante siglos como modelo para préstamos de composición o figuras aisladas.

Durero residió de nuevo en Venecia entre 1505 y 1507. Las cartas que enviaba desde esta ciudad a su protector y amigo Pirckheimer son la mejor

Figura 5.21. Durero, *Virgen del rosario*. 1506. Praga, Národní Galerie.

fuente sobre esta estancia. En ellas relataba sus relaciones con los maestros italianos, el estudio que efectuó de sus obras, y el trabajo que él mismo desarrolló en esa ciudad. La obra más destacada de este periodo es la *Virgen del Rosario* (1506) (fig. 5.21). Se trata además de la pintura de Durero que mejor refleja su contacto con el mundo italiano. Es un cuadro de altar que fue realizado para la capilla de la comunidad de expatriados alemanes en Venecia, como un ruego a favor de la resolución de los conflictos que entonces enfrentaban al papa Julio II y al emperador Maximiliano I. La promoción de la fiesta del rosario por parte de los dominicos (que aparecen repartiendo guirnaldas de la misma) se combina con la representación de la coronación del papa y el emperador por parte de la Virgen y el niño Jesús. La escena de concordia se completaba con retratos de otros personajes coetáneos, entre los que se encontraba el propio Durero.

En esta obra, la adaptación de Durero a los modelos venecianos fue doble. Por un lado adquirió los tipos compositivos e iconográficos que eran habituales en la pintura de retablos, reflejando por ejemplo el conocimiento del trabajo de Giovanni Bellini y el arquetipo de la *sacra conversazione*. La simetría de la composición o los *putti* que sostienen el dosel son muestra de ello. Por otro, Durero adoptó igualmente algunos de los procedimientos técnicos que eran frecuentes en la isla, como la preparación del lienzo o la aplicación de los pigmentos. Ambos extremos pueden comprobarse si se compara la pintura de Durero con el ejemplo de la *Virgen con niño y santos* de Bellini para la iglesia de San Zaccaria. Las dimensiones y la calidad de este retablo hacían que fuera un modelo de emulación. Durero debió tenerlo como una de sus referencias, y posiblemente citó algunos de sus recursos para la iluminación (dirigida desde la izquierda) y las combinaciones de color. Se sabe que Durero quería utilizar esta obra para impresionar a los venecianos por su uso del color. Como comenta él mismo en sus cartas a Pirckheimer, esta obra fue un éxito entre el público local: "es elogiada por todos los pintores", contaba a su amigo, "dicen que no se ha visto una pintura más noble y agraciada". En ese mismo año, Durero ejecutó igualmente el *Cristo entre los doctores* que hemos referido anteriormente.

Estas transformaciones de la práctica pictórica de Durero tuvieron continuación tras su regreso a Alemania. Sus trabajos al óleo incorporaron un entendimiento más pictórico, a la manera veneciana, de la representación de los objetos en el espacio. Las dos tablas de *Adán* y *Eva* que realizó en Nuremberg hacia 1507 seguían esta estela (fig. 5.22). Por un lado, el desnudo revela interés por la correcta representación de la anatomía humana, en línea con sus propios escritos teóricos. Por otro, el tratamiento del color, la luz y la sombra en la superficie de la piel es típicamente veneciano. Otras obras de estos años, como la *Santísima Trinidad* de Viena (1511) muestran una similar integración clasicista de medios (Checa, 1993). El tema estaba elaborado a partir de la Ciudad de Dios de San Agustín, y ofrece una clara

ordenación de los personajes representados, entre los que están el propio Durero, y papas, emperadores, santos y la Trinidad situados en distintos niveles. El color y la iluminación venecianos contribuyen a uniformar la composición.

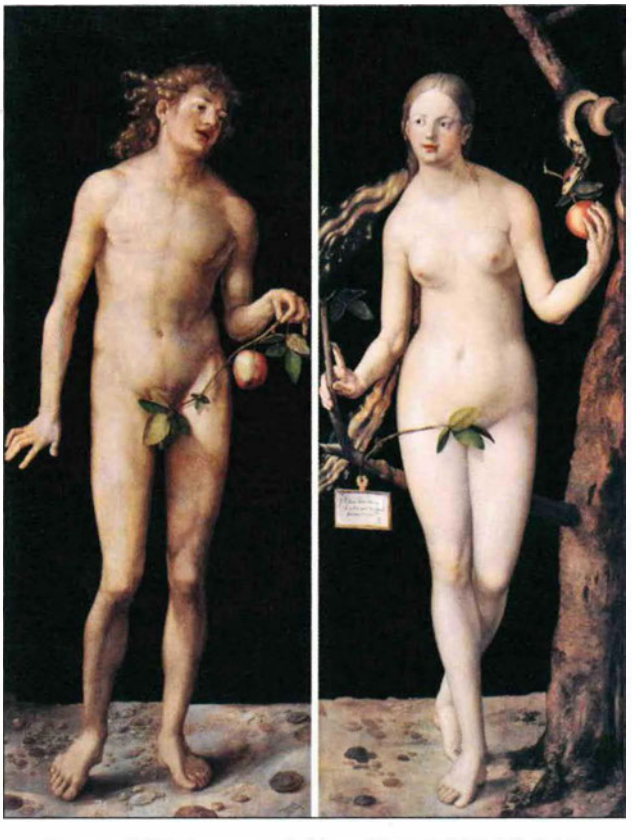


Figura 5.22. Durero, *Adán y Eva*. 1507, Madrid, Museo del Prado.

La madurez artística de Durero afectó igualmente a su trabajo como grabador. En estos últimos años continuó realizando series religiosas de estampas que ilustraban distintos ciclos temáticos de los textos bíblicos. Junto a la *Gran Pasión*, que había iniciado antes de viajar a Venecia, destaca el conjunto de la *Vida de la Virgen*. Igualmente, Durero participó de forma destacada en el diseño y ejecución de varias iniciativas de propaganda imperial para Maximiliano I, que ya hemos comentado.

Además de estos trabajos, Durero realizó entre 1513 y 1514 tres estampas que ocupan un lugar sobresaliente en la historia del grabado: *El caballero, la muerte y el diablo*, *Melancolía I* y *San Jerónimo en su estudio*. En la primera, Durero hizo una reelaboración de las representaciones italianas del caballero militar (con los antecedentes de las estatuas ecuestres de Donatello y Verrocchio) a partir de la doctrina erasmista del *miles christi* o caballero cristiano (fig. 5.23). Este avanza seguro por un valle oscuro, sometido a las tentaciones y al encuentro con la muerte, con la esperanza de la salvación encarnada en la ciudad que se adivina al fondo.

Figura 5.23. Durero, *El caballero, la muerte y el diablo*. 1513.

Por su parte, *Melancolía I* ha sido interpretada desde mediados del siglo XX como una compleja representación intelectual del carácter del artista (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991). Basándose en textos de Marsilio Ficino y del erudito alemán Agrippa de Nettesheim, Durero compuso una alegoría neoplatónica que relacionaba la actividad creadora con el carácter melancólico, ensimismado y pensativo que encarnaba la figura femenina de la imagen.

Su posición reflexiva, con la cabeza apoyada en el puño, ya tenía cierta tradición como representación alegórica del artista. Igualmente, el resto de objetos repartidos a su alrededor funcionaban como indicadores iconográficos de este carácter artístico. Muchos de ellos eran instrumentos habituales en su práctica.

Finalmente, *San Jerónimo en su estudio* ofrecía una visión del estudioso como tercer análisis etológico que complementaba al caballero y al artista. Durero ya había ensayado el tema en su juventud; y volvió a él diseñando un tratamiento que enfatizaba la perspectiva para ofrecer una reconstrucción del ambiente de tranquilidad, soledad y concentración que debían caracterizar el trabajo del intelectual cristiano, del que San Jerónimo es modelo.

En ocasiones se ha apuntado que las tres estampas formaban parte de una serie definida. Al menos parece claro que estaban animadas por el mismo espíritu. En el conjunto, y sobre todo en las dos primeras, se nos ofre-

Figura 5.24. Durero, *Autorretrato. ca.*1500, Munich, Alte Pinakothek.

ce también una ejemplificación de la lectura de Durero como artista erudito que realizó Erwin Panofsky (tratando de rescatar su figura tras la campaña identitaria a la que había sido sometido por el nazismo). Más allá de su habilidad técnica y de su comprensión de los nuevos problemas representativos del arte Renacentista, Durero supo tomar de Italia otros dos principios fundamentales de la nueva concepción del arte: la naturaleza creativa de la práctica artística y el necesario fundamento conceptual de la misma. En esta asimilación de conjunto radica gran parte de la distancia entre Durero y el Renacimiento únicamente formal que estaban realizando sus coetáneos de Alemania y otras partes de Europa. Tradicionalmente se ha interpretado que sus autorretratos deben ser leídos desde esta misma afirmación del carácter del artista. Durero podía ser el nuevo artista orgulloso de su situación social que parece expresarse en el *Autorretrato* de 1498, o el artista doliente, más próximo a *Melancolía I*, del *Autorretrato* de Munich en el que recuerda a un *Ecce Homo* (fig. 5.24). (AUH)

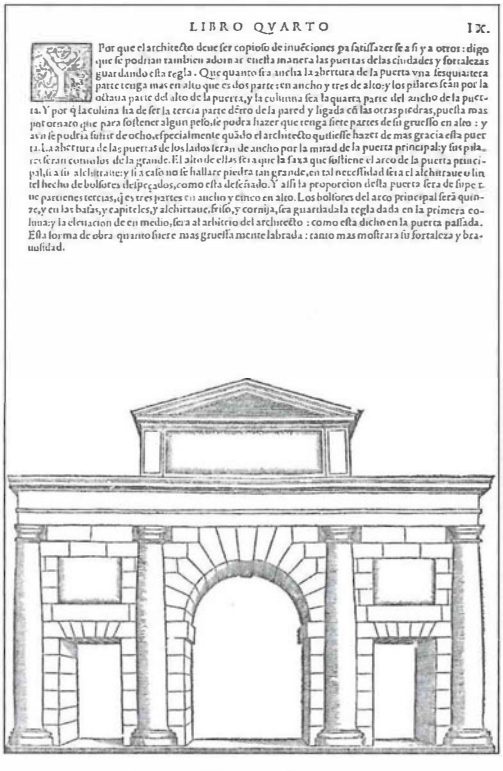
La imprenta y la difusión del Renacimiento

Los libros y las estampas que circulaban en gran número por toda Europa tras la invención de la imprenta fueron la principal vía de difusión de novedades para la mayor parte de los artistas y clientes del Renacimiento. Este medio, que servía tanto para fijar elementos de estilo como para la comunicación de los modelos iconográficos, tuvo importantes consecuencias en la definición de los distintos momentos del arte europeo de la Edad Moderna.

Por un lado, se ha señalado que el desarrollo del libro impreso fue el elemento fundamental de la evolución de la arquitectura europea del siglo XVI. Mario Carpo ha explicado que ello se debió a dos razones básicas: una es la extraordinaria difusión que permitió la mecanización de la factura del libro, y la otra la estandarización reproductiva de la imagen que ofrecía el invento. Ambas tienen una importancia similar, pero la segunda nos interesa más ahora. La imprenta difundía imágenes idénticas entre sí. Esto permitió que los arquitectos dispusieran de colecciones estandarizadas de ilustraciones que ofrecían y producían modelos de arquitectura igualmente estandarizados. En este cambio técnico radica, según Carpo, la diferencia fundamental que puede observarse entre el Bajo Renacimiento y la arquitectura anterior. Antes de la imprenta, los manuscritos sobre arquitectura tenían pocas ilustraciones, y estas se transformaban de un ejemplar a otro, por lo que su contenido estaba fundamentalmente centrado en cuestiones de carácter teórico. El tratado clásico sobre arquitectura del romano Marco Vitruvio había llegado al siglo XV mediante copias en las que las imágenes ocupaban un lugar marginal. Los textos sobre arquitectura del siglo XV ita-

liano como el de Leon Battista Alberti habían sido concebidos desde unas premisas que ignoraban las ventajas de la imprenta, y por ello despreciaban la reproducción de imágenes. Esto hizo que la recepción del primer Renacimiento italiano fuese limitada. La nueva arquitectura no acabó de cuajar en Europa hasta que otro tipo de tratado, más visual que literario, empezó a abrirse camino en el siglo XVI. El nuevo patrón de la teoría arquitectónica tuvo su base en el proyecto de atlas de antigüedades que promovió Rafael Sanzio, y su continuación en los libros de Sebastiano Serlio y los tratados de órdenes de sus sucesores, con especial mención para Vignola.

Estos tratados no promovían ya una reflexión sobre las reglas, los medios y los fines de la arquitectura al modo vitruviano o albertiano, sino que, a través de la uniformización visual de la imprenta, ofrecían un catálogo de modelos listos para ser empleados en la construcción. Por ello se ha hablado de una "arquitectura tipográfica" y hasta de una primera "arquitectura de prefabricados". Las estampas de los libros de arquitectura ofrecían solu-


LIBRO QVARTO IX.

Por que el architecto deue ser copioso de inuenciones pa satisfazer se a si y a otros: digo que se podrian tambien adornar en esta manera las puertas de las ciudades y fortalezas guardando esta regla. Que quanto sea ancha la abertura de la puerta vna sesquialtera parte tenga mas en alto que es dos parte: en ancho y tres de alto: y los pilares seàn por la octaua parte del alto de la puerta, y la columna sea la quarta parte del ancho de la puerta. Y por q la colima ha de ser la tercia parte dentro de la pared y ligada con las otras piedras, puesta mas por ornato, que para sostener algun peso: se podra hazer que tenga sete partes de su gruesso en alto: y aun se podria sufrir de ocho, especialmente quando el architecto quisiesse hazer de mas gracia esta puerta. La abertura de las puertas de los lados seran de ancho por la mitad de la puerta principal: y sus pilares seran comunes de la grande. El alto de ellas sera a que la faxa que sostiene el arco de la puerta principal, si a su architraue: y si a caso no se hallare piedra tan grande, en tal necessidad sera el architraue o linte hecho de bolsores despeçados, como esta dessenado. Y assi la proporcion desta puerta sera de superiore partiendo tercias, q es tres partes en ancho y cinco en alto. Los bolsores del arco principal seran quinze, y en las basas, y capiteles, y architraue, frisso, y cornija, sea guardada la regla dada en la primera columna: y la elevacion de en medio, sera al arbitrio del architecto: como esta dicho en la puerta passada. Esta forma de obra quanto fuere mas gruessamente labrada: tanto mas mostrara su fortaleza y brauusidad.

Figura 5.25. Sebastiano Serlio, *Del ornamento rústico*, libro IV, lámina IX de la traducción de Francisco Villalpando del *Tercero y quarto libro de arquitectura* (Toledo, 1552).

ciones ornamentales y constructivas (con los órdenes como exponente máximo) que aparecían dispuestas para ser utilizadas en cualquier espacio y en todo edificio, independientemente de su tipología y función. Como declaraba Serlio al comienzo de su libro IV, la reproducción de modelos suponía un nuevo tipo de regla, que permitía escribir a los arquitectos de mediano ingenio: se estaba proporcionando un método al alcance de cualquiera, falto de reflexión pero extremadamente versátil. Los modelos de columnas, arcos, ventanas, cornisas, fachadas, puertas, bóvedas y decoraciones clásicas que ofrecían estos libros se difundieron rápidamente garantizando la extensión europea de las formas de la nueva arquitectura italiana (fig. 5.25).

El análisis de la relación entre la imprenta y las artes visuales nos muestra que la difusión de la pintura y la escultura mantuvo igualmente la importancia del medio impreso y la descoordinación entre ideas y formas. Sin embargo, hubo grandes diferencias entre la naturaleza de los tratados de arquitectura y los de artes figurativas. Estos últimos se mantuvieron apegados a los contenidos teóricos después de la expansión de la imprenta, siguiendo el modelo textual-ideológico que había definido Alberti en su *De pictura*, basado en una combinación en la que los principios teóricos dominaban sobre los modelos visuales. La imagen, cuando aparecía en los tratados de pintura o escultura del Renacimiento, era más una ilustración de las ideas contenidas en el texto que un soporte válido en sí mismo. Sin embargo, los pintores y los escultores tuvieron a su disposición numerosas estampas impresas, que podían ser trabajos de invención que creaban una nueva representación para un tema, o bien simples copias de obras de arte preexistentes. La imprenta también facilitó el trabajo a los pintores y escultores "medianos", según el término empleado por Serlio, que encontraron así modelos listos para ser copiados (fig. 5.26). Las colecciones de estampas y los repertorios iconográficos ilustrados permitieron la difusión rápida de los nuevos estilos y formas que se sucedieron en el Renacimiento. Las estampas explican también la homogeneidad en la expansión por todo el continente de los modelos compositivos, iconográficos, e incluso los mismos tipos físicos que fijaban los artistas italianos y flamencos. Uno de los ejemplos más ilustrativos de este proceso es la tremenda difusión que tuvieron las composiciones de Rafael gracias a exitosa oficina de estampas de Marcantonio Raimondi (1480-1534) (fig. 5.27).

El hecho de que esta homogeneidad se extendiese más allá del Renacimiento debe servir para cuestionar el automatismo en la aplicación de las etiquetas estilísticas tradicionales. El "Barroco" de los siglos XVII y XVIII siguió reproduciendo ampliamente las composiciones "renacentistas" de las estampas del siglo XVI. Esta situación se explica por varias razones. Por un lado está la simple comodidad de los artistas, que así evitaban tener que crear nuevas soluciones compositivas (esto debe poner igualmente en cuarentena parte de

Figura 5.26. Cornelis de Cort, sobre Zuccaro, *Presentación en el templo*- 1570; y Leonardo Enríquez de Navarra, *Presentación en el templo. ca.*1593. Bujalance (Córdoba), Parroquia de la Asunción.

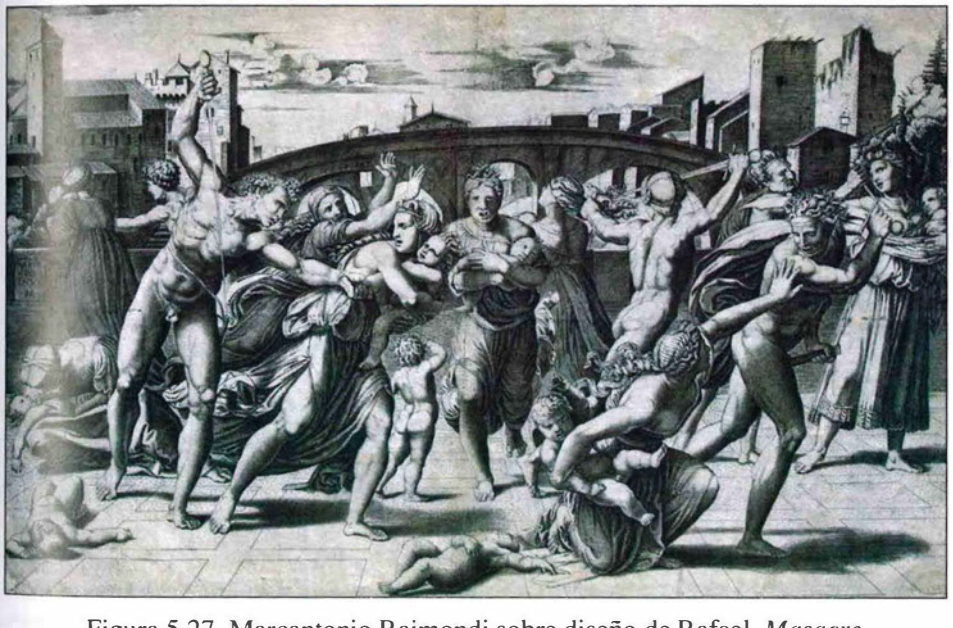


Figura 5.27. Marcantonio Raimondi sobre diseño de Rafael, *Masacre de los inocentes. ca.*1510.

los discursos habituales sobre el "genio del artista creador" en la Edad Moderna). También hay elementos relativos al gusto y a la conservación de tradiciones visuales aceptadas por la audiencia. Y finalmente no hay que olvidar que los repertorios de estampas permitían un control iconográfico que era especialmente importante en las representaciones religiosas. Los repertorios tradicionales eran aval de ortodoxia. El recurso a la estampa era, también con frecuencia, una exigencia contractual por parte del cliente como garantía previa de los medios que iban a utilizarse para la narración de la historia.

En este contexto es fácil entender que la falta de coordinación en la difusión de ideas y formas fuera una constante. Una estampa podía reproducir las formas de un cuadro mitológico, y sus personajes, escorzos y arquitecturas ser copiados en otra pintura de forma literal, o incluso parcialmente en obras de diverso tema. Sin embargo, la estampa no informaba necesariamente de las fuentes literarias de la pintura de origen ni de los usos que esta recibía. Y aunque lo hubiera hecho, los copistas podrían haberlos despreciado reciclando la composición de conjunto, los personajes o los motivos decorativos para otros significados o funciones. Lo más habitual es que la recepción periférica se basara en la separación de estos ingredientes y en su mezcla e integración con otros nuevos. (AUH)

Flandes e Italia en España a comienzos del siglo XVI: Pedro Berruguete

La expansión mediterránea y atlántica de los Reyes Católicos, su política europea de alianzas matrimoniales, las pretensiones imperiales de Carlos V, el conflicto con el mundo protestante, y la política continental de Felipe II hicieron que España se encontrara en el centro de un mundo que pivotaba en torno a Italia y Flandes, justo los dos grandes núcleos de producción artística del momento. El mantenimiento de esta política exterior implicó el desplazamiento frecuente de las élites españolas fuera del país y su familiarización con los nuevos usos de creación de imagen pública y comunicación artística. De forma general el estado, la Iglesia y la sociedad acogieron el humanismo como estructura básica de conocimiento y adoptaron el nuevo lenguaje clásico como envoltorio visual. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el Renacimiento en España (y en toda Europa) estuvo sujeto a la interacción entre las novedades que se recibían y las tradiciones, necesidades e intereses locales. Como apuntó Fernando Marías, el arte español del siglo XVI estaba fundamentado en el bilingüismo que se derivaba de la existencia de una doble lengua de actuación. Esa circunstancia es especialmente aplicable a los primeros años del siglo XVI.

En este contexto, la fuerza relativa de los ingredientes vernáculos y el grado de conocimiento de los modelos italianos y flamencos encontró múltiples variaciones, que iban desde los más italianizados hasta infinidad de pintores y escultores locales que mantenían formas de trabajo medievales levemente modernizadas mediante el uso de las estampas. Además, las formas y los usos del Renacimiento italiano se importaron de forma constante, pero siempre convivieron con las referencias flamencas. Frecuentemente llegaron a través de estampas realizadas en el norte. La estructura productiva combinó la presencia de artistas que se habían formado en Italia mientras Vasari defendía la libertad del artista encarnada en Miguel Ángel, con la consagración de un rígido sistema gremial que ubicaba a los pintores y escultores dentro de un régimen jurídico, social y económico artesanal. Finalmente, los patronos con un alto grado de conocimiento artístico e implicación en la construcción estética de sus obras, como aquellos nobles, eclesiásticos y humanistas que habían viajado por el extranjero, coexistían con otros que únicamente se preocupaban por la definición del tema que había de ser representado. En este espacio trabajaron artistas como el pintor italiano establecido en Valencia Paolo de San Leocadio (*ca.* 1447-1519), el nórdico pasado por Italia y estante en Toledo Juan de Borgoña (*ca.* 1466-*ca.* 1536), o el pintor alemán afincado en Andalucía Alejo Fernández (*ca.* 1475-1545) (figs. 5.28 y 5.29).

Figura 5.28. Paolo de San Leocadio, *La Virgen del caballero de Montesa*. 1472-1476. Madrid, Museo del Prado.

Figura 5.29. Alejo Fernández, *Cristo atado a la columna con donantes*. *ca.*1508. Córdoba, Museo de Bellas Artes.

La trayectoria del pintor Pedro Berruguete (*ca.* 1445/1450-1503) es la mejor prueba de la fuerza que mantenía el lenguaje flamenco en la península. Berruguete se había formado dentro de los habituales parámetros hispano-flamencos, y es posible que más tarde conociera la pintura italiana del *Quattrocento* durante una larga estancia en ese país. Aunque faltan evidencias incontestables de que se le pueda identificar con el "Pedro español" al que se refiere la documentación, según la interpretación tradicional participó en la decoración del *studiolo* de Urbino junto a Justo de Gante, dejando varias efigies de hombres ilustres. Además, de acuerdo con estas interpretaciones, el conocido *Retrato de Federico de Montefeltro y su hijo Guidobaldo* pudiera ser obra suya en colaboración con Gante (fig. 5.30). Si damos por buena su intervención en estas obras, está claro que la experiencia le otorgaría un conocimiento razonado y práctico del nuevo concepto pictórico que se había desarrollado en Italia en los cincuenta años precedentes.

Figura 5.30. Justo de Gante y Pedro Berruguete, *Retrato de Federico de Montefeltro y su hijo Guidobaldo.* *ca.*1474. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

Hubiera estado en Italia o no, la obra segura de Berruguete en España muestra un compromiso entre las novedades italianas (siempre siguió el esquema fundamental de la caja albertiana) y el gusto hispanoflamenco de su formación, que era compartido por la clientela. El *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* del Museo del Prado es una de las obras más italianas de su catálogo español, ya que la perspectiva ocupa un lugar central en la composición (fig. 5.31). Esta domina el diseño del estrado, y su exactitud matemática es patente en numerosos detalles, como la fuga de los escalones o la disposición de numerosos objetos en escorzo. La profundidad de los conocimientos del pintor es visible en la extensión de la perspectiva a la construcción de las figuras, al igual que ocurría en Italia. En la ilustración puede verse una comparación entre una de ellas y los dibujos sobre perspectiva de Piero della Francesca para comprobar la afinidad de medios. El otro personaje que se ha seleccionado evidencia el espíritu clásico que animaba algunas de sus figuras. Por otro lado, este cuadro es muy conocido hoy debido a su tema. Su capacidad descriptiva hace que sea una interesante fuente sobre la puesta en escena de los autos de fe.

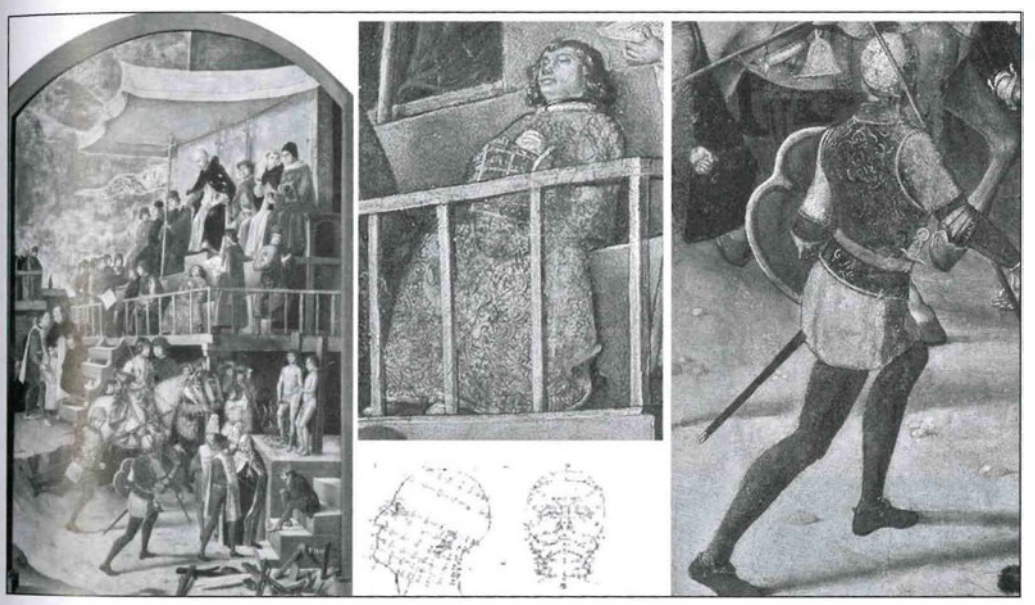


Figura 5.31. Pedro Berruguete, *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* (general y detalles). *ca.*1495. Madrid, Museo del Prado; y detalle una ilustración de *De prospettiva pingendi* de Piero della Francesca, *ca.*1492.

En contraste con este interés por la perspectiva, otras obras españolas de Berruguete se caracterizaban por la introducción de elementos distorsionadores del espacio como los fondos dorados. Incluso aparecía la alteración

de la relación correcta entre espacio y figuras a favor de estas últimas. Esta evolución se ejemplifica en los profetas del banco del retablo que realizó para la iglesia de Santa Eulalia de su localidad natal de Paredes de Nava, que sacrifican absolutamente la profundidad a favor de los valores simbólicos del oro y la focalización en el retrato, que eran elementos más importantes para sus clientes (fig. 5.32). Cristóbal de Villalón se refería así a él en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539): "Aquí en Valladolid reside Berruguete que los hombres que pinta no falta sino que Naturaleza les dé espíritu con que hablen". La construcción del espacio a la italiana no era una preocupación común para todas las audiencias. El arte flamenco fue la influencia predominante en toda la península durante el reinado de los Reyes Católicos. (AUH)

Figura 5.32. Pedro Berruguete, *Ezequiel. ca.*1490.
Paredes de Nava (Palencia), Santa Eulalia.

Los sepulcros italianos en España

En contraste con el peso que Flandes mantenía en la pintura española de comienzos del siglo XVI, la escultura fue una vía más activa de entrada para la cultura visual del Renacimiento italiano en España. Los activos talleres

escultóricos italianos encontraron un potente mercado entre los nobles y los eclesiásticos españoles que se desplazaban a Italia, quienes veían en la novedad de esos mármoles un buen medio para exhibir distinción social a su regreso. Pronto estas piedras fueron acompañadas por escultores italianos que llegaban para trabajar en un territorio cuyo mercado fue siempre muy potente. La demanda de escultura estuvo fuertemente concentrada en dos ámbitos fundamentales: por un lado los sepulcros y el arte funerario, por otro la provisión de piezas devocionales. Estas eran retablos básicamente, pero también había sillerías de coro y estatuas exentas. Finalmente, también se solicitaba escultura para las decoraciones arquitectónicas. El lenguaje clásico de la piedra fue extraordinariamente apreciado en el ámbito funerario y en la puesta al día de los palacios. Los ornamentos litúrgicos permanecieron frecuentemente al margen del interés por el mármol.

Uno de los primeros sepulcros en importarse fue el del cardenal Don Pedro González de Mendoza, que se instaló en la catedral de Toledo. Según algunos historiadores, el autor pudo haber sido Andrea Sansovino. A los pocos años, comenzaron a llegar las obras del taller de Domenico Fancelli (1469-1519), quien era un escultor formado en Florencia en los años inmediatamente posteriores a Donatello. Su primer encargo para España fue el sepulcro del cardenal don Diego Hurtado de Mendoza, realizado para la catedral de Sevilla siguiendo el modelo del monumento vaticano de Pablo II. Tras el éxito de esta obra, el mismo conde de Tendilla que le había encomendado la sepultura anterior, le encargó otra para el hijo difunto de los Reyes Católicos, el príncipe don Juan. Poco después se sucedieron las comisiones de los túmulos de los Reyes Católicos y don Felipe y doña Juana para la Capilla Real de Granada, y el del cardenal Cisneros para la iglesia magistral de Alcalá de Henares. De ellos, sólo pudo terminar el de los Reyes Católicos, siendo concluidos los restantes por su seguidor Bartolomé Ordóñez y colaboradores. Con estas obras, Fancelli dejó asentado en España el modelo de sepulcro sobre lecho, que continuaba el túmulo de Pollaiolo para Sixto IV.

Figura 5.33. Domenico Fancelli, *Sepulcro de los Reyes Católicos* (general y detalle Fernando). 1517. Granada, Capilla Real; y Bartolomé Ordóñez, *Sepulcro de Juana de Castilla* (detalle). 1519. Granada, Capilla Real.

Desde el punto de vista formal, las figuras se mantenían dentro de una austeridad donatelliana y era frecuente el uso de relieves de escasa profundidad, siguiendo el típico *stiacciato* florentino del *Quattrocento*. Por su parte, Bartolomé Ordóñez (*ca.* 1480-1520) trajo a España un momento del arte italiano ligeramente más avanzado, que comenzaba a reflejar el estilo del primer Miguel Ángel y las transformaciones que comenzaban a producirse en Florencia. La comparación con el sepulcro de los Reyes Católicos de Fancelli muestra que Ordóñez trabajó las figuras exentas de su sepultura de don Felipe y doña Juana con mayor dominio espacial (fig. 5.33).

El prestigio que otorgaban la novedad de sus formas y el contenido simbólico de estos monumentos puede atestiguarse a través de la frecuencia con que fueron imitados a lo largo de la década de 1520. El ejemplo de la tumba de Diego Hurtado de Mendoza en la catedral de Sevilla hizo que la familia de los Enríquez de Ribera, marqueses de Tarifa y más tarde duques de Alcalá, encargaran varios sepulcros en el taller genovés de Antonio Maria Aprile de Carona y Pacce Gazzini (fig. 5.34). El conjunto aún se conserva en la Cartuja de las Cuevas de Sevilla. De la misma forma, el obispo de Ávila

Figura 5.34. Pacce Gazzini, *Sepulcro de doña Catalina de Ribera*. 1521. Sevilla, Cartuja de las Cuevas.

fray Francisco Ruiz también encomendó su monumento funerario en Génova, siguiendo el modelo de su mentor Cisneros; y don Ramón Folch de Cardona, como virrey de Nápoles, comisionó allí su sepulcro a Giovanni de Nola. Las formas a la antigua de estas tumbas acogían motivos piadosos y humanistas, tratando de conjugar su función religiosa con el lugar común clásico de la perduración de la fama. Así por ejemplo los sepulcros de don Diego Hurtado de Mendoza o Ramón Folch, que se encuadraban con un medio punto, sugerían el concepto clásico de arco triunfal como evidencia inmortal de la gloria personal. El impacto que la monumentalidad de estos monumentos tuvo que causar en sus contemporáneos fue notable. Tanto que se despertó una pequeña controversia sobre la falta de humildad que suponía un enterramiento tan ostentoso. El tratadista Diego de Sagredo recogía en 1526 el debate de la siguiente manera:

> *"Paréceme a mí que no tienen mucha razón los que dicen que es vanidad el gasto que se hace en los sepulcros, porque allende que decoran y acrecientan el edificio del templo despiertan mucho a los que se descuidan de la muerte y los provoca a mejorar su y corregir su vida."*. (AUH)

El patronazgo de los Mendoza

Tradicionalmente se viene atribuyendo el protagonismo de la introducción del arte italiano en España a la familia Mendoza. No faltan razones para esta afirmación. El cardenal Pedro González de Mendoza (1428-1495), hijo del caballero y poeta marqués de Santillana, fue tan poderoso que se le conoció como "el tercer rey de España" durante el reinado de los Reyes Católicos. Tuvo un sepulcro a la italiana en la catedral de Toledo (*ca.* 1503-1515) al que acabamos de referirnos, y fundó, entre otras muchas obras, el hospital de Santa Cruz en Toledo. Fue discípulo de Alfonso Fernández de Madrigal *El Tostado*, cuya escultura en la catedral de Ávila, hecha años después de su muerte por Vasco de la Zarza –buen conocedor del arte italiano– y encargada por el obispo Carrillo de Albornoz, nos habla de la cultura humanista de estos grandes prelados renacentistas. El sobrino del cardenal Mendoza, el segundo conde de Tendilla (1442-1515), fue embajador de los Reyes Católicos en Roma, apasionado admirador del arte italiano, gracias a cuya intermediación vinieron a España el humanista Pietro Martire di Anghiera (Pedro Mártir de Anglería) y el escultor Domenico Fancelli, de quien hemos hablado en el epígrafe anterior.

El hijo del cardenal Mendoza, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, primer marqués del Cenete, construyó el castillo de la Calahorra (Granada), uno de los mejores ejemplos de los inicios de la importación de modelos italianos en España. Es posible que su traza (*ca.* 1506) fuera de Lorenzo Vázquez de Segovia, el gran arquitecto de la familia Mendoza, aunque sigamos igno-

rando demasiadas cosas acerca de él. Conocemos el inventario de la biblioteca del marqués, que muestra el conocimiento de Vitruvio o Alberti que ya se tenían en España a comienzos del siglo XVI, algo lógico en don Rodrigo, que había vivido unos años en Italia. Esto le haría cambiar los planes para el castillo de su linaje, olvidando el mudéjar para plasmar los modelos clásicos de arquitectura que había admirado. Se ha señalado la utilización, para la decoración de algunos de los capiteles y relieves, del *Codex Escurialensis*, propiedad de la familia Mendoza antes de pasar en 1576 a la biblioteca de El Escorial. Data de finales del siglo XV, sus dibujos de antigüedades se han atribuido a distintos talleres, el de Ghirlandaio y últimamente al de Giuliano da Sangallo, y llegaría a la Calahorra en el mismo año en que se iniciaban las obras del patio, en 1509 (fig. 5.35), un patio que procedía del taller genovés del escultor Michele Carlone (1509-1512). Ese cambio en el gusto de una persona de tan poderosa familia fue uno de los muchos que convirtió a los Mendoza en patronos de algunas de las obras más señaladas del primer renacimiento a la italiana en España.

Figura 5.35. Michele Carlone. Patio del palacio de la Calahorra, 1509-1512. Provincia de Granada.

Don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza se casó en 1492 con la hija del duque de Medinaceli, don Luis de la Cerda, a quien le había sido concedi-

do el ducado en 1479. Entre ambas fechas, pero más cerca de 1492, don Luis iniciaría la construcción del palacio de Cogolludo (Guadalajara), acabado en 1495. En el palacio al parecer intervino también Lorenzo Vázquez. El ascenso de un linaje necesitaba la magnificencia de un palacio, y este, que nos presenta una fachada perfectamente simétrica y almohadillada al modo italiano, funde modelos de los centros más avanzados italianos, como la Milán de los Sforza o el Nápoles aragonés. Se ha relacionado con el palacio de la Banca Medici de Milán, también con ventanas góticas en su planta superior, que Filarete representó en su tratado *Sforzinda*. De este circularon copias manuscritas, siendo la mejor conocida la que estuvo en la biblioteca de Ferrante de Aragón en Nápoles y desde 1525 en la biblioteca del duque de Calabria en Valencia. El almohadillado de la fachada tiene un ligero rebaje en los bordes, y cada elemento se separa del otro, como si fueran piedras preciosas engastadas en el muro (Ruiz Souza, 2014), lo que unido a la crestería recuerdan las ricas obras de orfebrería de la época, y los préstamos entre las artes (fig. 5.36).

Figura 5.36. Lorenzo Vázquez (atr.). Palacio de Cogolludo. Acabado en 1495. Provincia de Guadalajara.

El palacio del Infantado en Guadalajara fue financiado por don Íñigo López de Mendoza (uno de los muchos Mendoza del mismo nombre), segundo duque del Infantado. Existió un palacio anterior, que fue demolido, y hay una lápida en el patio que lo explica: "el ilustre señor don Íñigo López de Mendoza... siendo esta casa edificada por sus antecesores con grandes gastos e de suntuoso edificio, se puso toda por el suelo y por acrecentar la

gloria de sus progenitores y la suya propia la mandó edificar otra vez para más honrar la grandeza de su linaje". Fue construido entre 1483 y 1496 por Juan Guas, interviniendo Egas Cueman en la escultura. Al igual que en el palacio de Cogolludo hay referencias italianas, en este caso las puntas de diamante, motivo ornamental muy empleado en la arquitectura del siglo XV y comienzos del XVI, que podemos ver en el palacio Sanseverino de Nápoles (convertido desde fines del siglo XVI en iglesia del *Gesù Nuovo*), las casas de los Picos de Lisboa y Segovia, el palacio de los Diamantes de Ferrara, el palacio de las Facetas de Moscú, o el palacio de Jabalquinto en Baeza, en el cual se utilizan como en el del Infantado, marcando una especie de red de rombos, y no unidos (fig. 5.37). Son todas casas pertenecientes a linajes poderosos que tuvieron acceso a la globalización de modelos que se estaba produciendo.

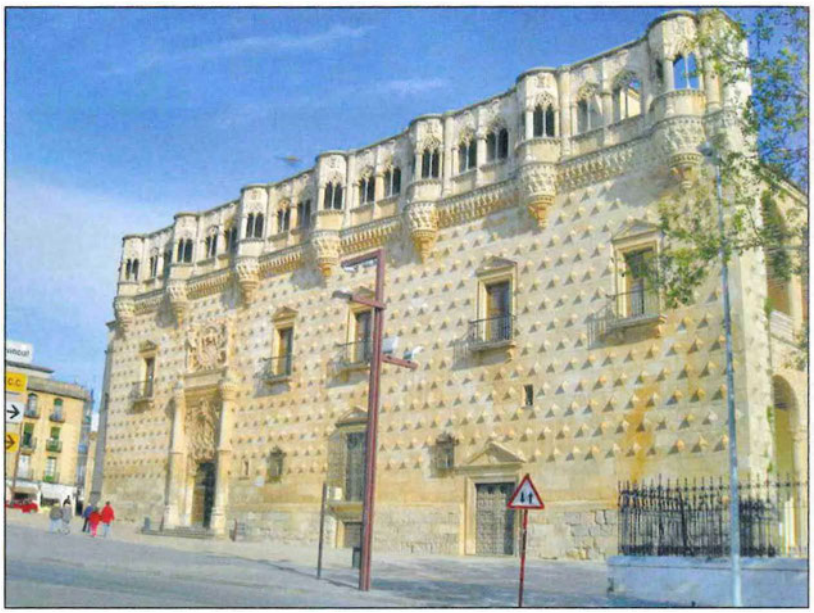


Figura 5.37. Juan Guas. Palacio del Infantado. 1483-1496. Guadalajara.

En el palacio del Infantado, el hecho de que la puerta no esté centrada en la fachada, y la rica galería o paseadero superior con garitas, son cuestiones que remiten a modelos medievales. La fachada se concibió para ser vista desde la plaza que se creó ante ella, delimitada enfrente por las caballerizas y a un costado por la iglesia de Santiago. Los leones y grifos del suntuoso patio, y los artesonados dorados de las estancias principales, pueden expli-

car que el viajero alemán Jerónimo Münzer dijera de él en su viaje por España entre 1494 y 1495 que fue construido "más para ostentación que para utilidad". Recuerda que le dijeron que, pese a no estar acabado, "pudiera comprarse un condado con el valor de lo que allí había". Habla con admiración de "cúpulas elevadas [que] coronan todas las estancias... cada sala tiene tres o cuatro cámaras adyacentes, todas con áurea decoración de diferentes dibujos... la abovedada caballeriza... en un inmenso salón, vense esculpidos los escudos de armas de los antepasados del duque...". El salón de los Linajes de este palacio del Infantado, del que se conocen fotografías, tenía unos muros lisos, sin duda destinados a ser adornados con los más ricos tapices, y sobre ellos los escudos de la familia y un riquísimo artesonado de madera. Era el espacio más representativo del palacio, en el que los blasones creaban la memoria del linaje. La heráldica en todas las casas nobles adquiere gran potencia visual. En este palacio del Infantado, sobre la portada, el escudo con las armas de la familia es sostenido por dos salvajes –también hubo una *sala de los Salvajes*– figuras que aparecen en múltiples portadas del siglo XV y comienzos del siglo XVI en España y América y que desnudos y cubiertos por completo de pelo, han sido interpretados de muy distintas maneras, sobre todo identificados con "el otro". Son personajes que aparecen en todo tipo de decoraciones y fiestas, aunque en las portadas de las casas nobles significaría que, con su fuerza, protegerían el escudo y por consiguiente el linaje,

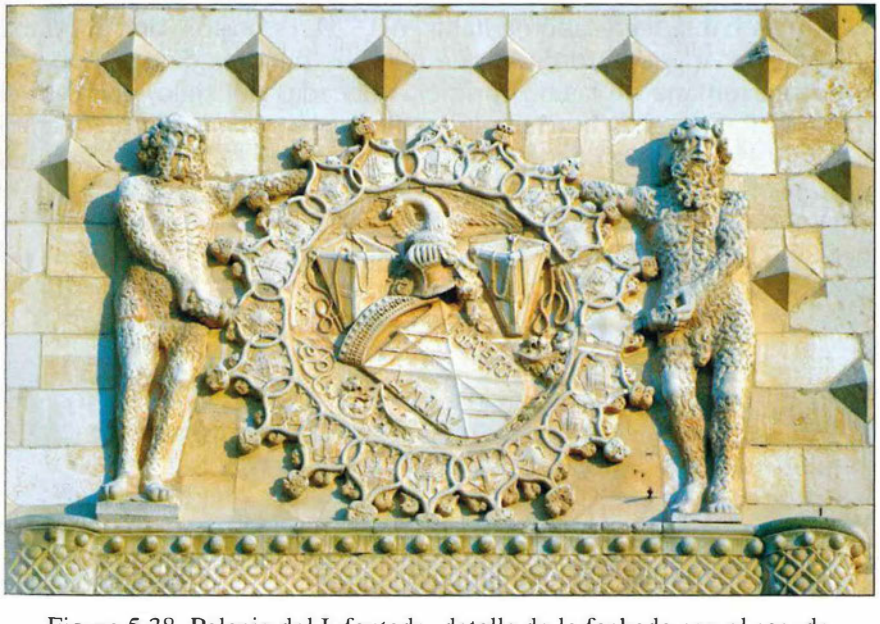


Figura 5.38. Palacio del Infantado, detalle de la fachada con el escudo sostenido por salvajes.

aunque pudieran acabar adquiriendo un carácter decorativo (López Ríos, 2006) (fig. 5.38). En 1569 otro Íñigo López de Mendoza reformó el palacio, cambiando las ventanas y una puerta de la fachada según el nuevo estilo clasicista imperante en la corte, e hizo el pasadizo aéreo para unir el palacio y la iglesia. Unos años después (1578-1580), el pintor florentino Romulo Cincinato creó en varias de las salas decoraciones a base de grutescos, pinturas mitológicas, de caza y de escenas de batallas, que constituyen uno de los conjuntos mejor conservados del Renacimiento español. (ACM)

Carlos V en la Alhambra

Carlos V comenzó la construcción de un palacio en la Alhambra en 1533, aunque desde 1527 se estuvieran discutiendo las trazas y la ubicación del nuevo palacio. Un Mendoza, en este caso Luis Hurtado de Mendoza, II marqués de Mondéjar y gobernador de la Alhambra, experto en fortificaciones, influiría decisivamente en el programa inicial del palacio, tal como estudió Rosenthal (1985), a quien debemos el estudio pionero y más completo sobre esta obra. Hurtado de Mendoza concibió, con el italianizado pintor y arquitecto Pedro Machuca (*ca.* 1490-1550), un edificio cuadrado cerca del patio de los Arrayanes, frente a quienes defendían que se construyera al lado del Patio de los Leones, lo que hubiera llevado a la destrucción de Santa María de la Alhambra.

Machuca había regresado de Italia en 1520. Es posible que allí trabajara con Miguel Ángel, pero de lo que no cabe duda es de que conocía la arquitectura romana de las dos primeras décadas del siglo, como la Villa Madama de Rafael, en la que también se proyectó un patio circular. También se ha apuntado la posibilidad (Marías, 1989) de que Machuca acompañara a don Luis Hurtado de Mendoza en el viaje triunfal del emperador Carlos V por Italia después de la Jornada de Túnez, y que ambos fueran tomando buena nota, y dibujos, y conversaciones, de la nueva arquitectura que pudieron contemplar. Esto explicaría que las obras, pese a haber comenzado antes, no se empezaran a levantar hasta 1536-1537, al regreso de un viaje en el que también disfrutaron del Palacio Te de Giulio Romano.

Este palacio imperial es un cuadrado con un patio circular que está remitiendo a las dos formas geométricas perfectas del universo, como reflejó el *Uomo vitruviano* de Leonardo (fig. 5.39). El círculo del patio se ha relacionado también con uno de los patios de la Villa Adriana de Tívoli, pero Rosenthal piensa que quizá fue el deseo de singularizar el poder del emperador con una figura distinta a todo lo que se estaba construyendo lo que llevó al diseño de un patio circular. Sólo años después, otro de los palacios más grandiosos del siglo XVI, el de Farnesio en Caprarola, utilizó el patio circular, en ese caso inscrito en un pentágono.

Figura 5.39. Pedro Machuca. Palacio de Carlos V vista aérea.

El carácter de bloque cúbico perfectamente simétrico y proporcionado se acentúa por la manera en que Machuca enfatiza el eje central de la fachada sur con una gran ventana serliana (fig. 5.40). En la fachada oeste son tres

Figura 5.40. Pedro Machuca. Palacio de Carlos V. Iniciado en 1533. Alhambra de Granada.

puertas las que dan acceso al palacio, y desde el piso superior el emperador y la emperatriz hubieran podido ver los espectáculos en la plaza creada *ex profeso* ante el palacio. Es un palacio que siempre se ha relacionado con modelos romanos, basados en la regularidad y la simetría, y al ser tan excepcional en la carrera de Machuca, considerado ante todo un pintor, y arquitecto de una sola obra, se ha introducido la duda de si no intervendría algún otro arquitecto en el proyecto, e incluso si la traza no vino directamente de Italia.

El lenguaje imperial es explícito: además de figuras como las de Hércules, la Historia y la Fama, aparecen las columnas del Plus Ultra, la corona imperial, representaciones de la Victoria o la Fama... Mucha de la decoración fue añadida después de muerto Machuca, pero el mensaje de triunfo imperial está presente desde el comienzo. Pese al carácter triunfal de esta arquitectura, el palacio más "católico" –si queremos extrapolar a lecturas ideológicas los modelos romanos utilizados– superpuesto al más bello edificio del Islam en España, admirado por los reyes cristianos y por todos los viajeros que lo conocieron desde la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos en 1492, el palacio de Carlos V fue extremadamente respetuoso con el complejo edilicio de la Alhambra y no destruyó nada mas que casas, muchas de ellas de cristianos allí instalados después de la conquista. Recordemos también que en las restauraciones de la Alhambra a lo largo del siglo XVI siempre se hace constar en los documentos que hay que respetar la obra islámica contratando obreros especializados en esa forma de construir y decorar, aunque lo impositivo de la potente arquitectura del palacio transmitiera sin matices el triunfo cristiano. Este palacio romano en medio de la Alhambra no tuvo continuación en la arquitectura española, y permaneció como un *unicum*, majestuoso y poderoso como emblema imperial.

Todavía de tiempo de Pedro Machuca es el *Pilar de Carlos V*, ejemplo del interés por el bien público y por el ornato urbano que implicaban las grandes fuentes en las ciudades (fig. 5.41). La muerte del arquitecto en 1550 dejó a su hijo Luis Machuca al cargo de la maestría de las obras reales de la Alhambra. De esos años data la Puerta de las Granadas, trazada por el ingeniero italiano Giovan Battista Calvi cuando se estaba ocupando de las fortificaciones de Cádiz, siendo el primer ingeniero que dio un plan global de fortificaciones de las fronteras de España (fig. 5.42). Su experiencia en las fortificaciones más avanzadas de Italia antes de venir a España se refleja en una puerta que recuerda las de Verona o Mantua, o las del tratado de Serlio, con un almohadillado a la rústica que habla de poder y transforma así la fortaleza granadina islámica en una nueva fortaleza cristiana, acorde con lo más avanzado en la imagen que debían transmitir las grandes fortalezas frente al Turco. Y aunque la catedral de Granada la hemos visto en otro capítulo, el referido a las dos maneras de construir, al romano y a lo moderno, no se nos debe olvidar que esa catedral es inseparable en cuanto a expresión del poder

Figura 5.41. Niccolo da Corte, Pilar de Carlos V. 1545. Alhambra de Granada.

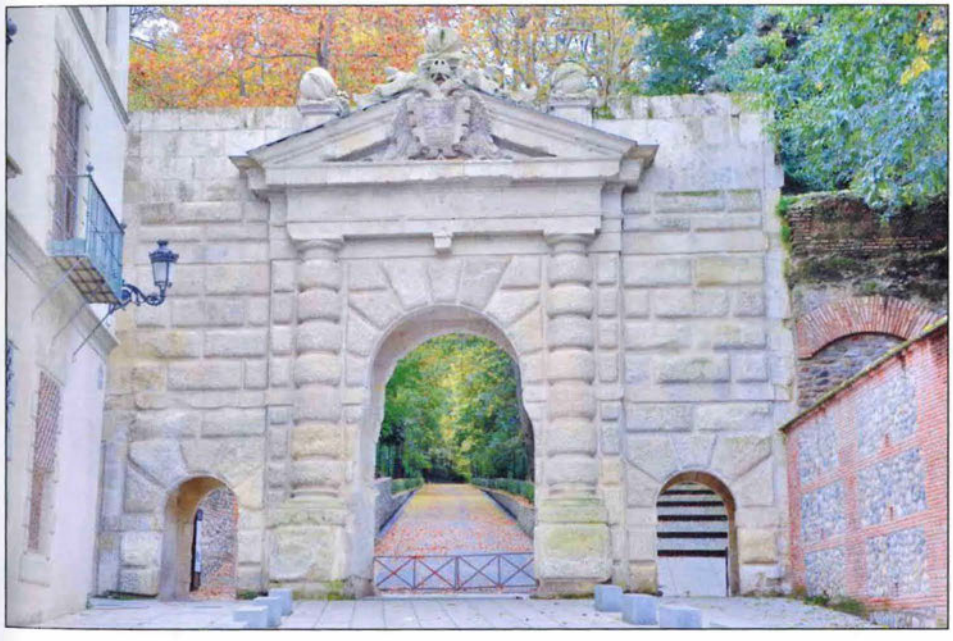


Figura 5.42. Giovan Battista Calvi, Puerta de las Granadas. 1557-1558. Alhambra de Granada.

imperial de las obras de la Alhambra. En Granada dejaron sus mejores obras dos de las que Manuel Gómez Moreno (1983, primera edición en 1941) llamó "Águilas del Renacimiento español": Diego Siloe y Pedro Machuca, que, junto con Bartolomé Ordóñez y Alonso Berruguete, habrían introducido durante el reinado del emperador el Renacimiento italiano en España. Esta denominación la tomó Gómez Moreno de la obra del portugués Francisco de Holanda, *Da pintura antiga* (1548), que hizo una relación de pintores a quienes los italianos llamaban águilas, incluyendo a "Berruguete y Machuca, castellanos", y otra de famosos escultores en mármol, entre los que estaban "Silue, de follajes, en Granada" y "De bajo relieve, Ordóñez, castellano". Eran los que, según Holanda se codeaban con otras águilas, como Miguel Ángel o Donatello. (ACM)

Úbeda y Francisco de los Cobos

Francisco de los Cobos fue secretario del emperador Carlos V, y por lo tanto uno de los hombres más poderosos de su tiempo. Su patronazgo artístico, al que dedicó riquezas y una sensibilidad que le hizo encargar las obras a algunos de los genios del Renacimiento español, dejó edificios que hoy día se consideran casi arquetipos de la arquitectura del siglo XVI en España. El

Figura 5.43. Diego Siloe. Iglesia del Salvador. 1536. Úbeda.

arquitecto Luis de Vega (*ca.* 1495-1562) construyó para él en Valladolid un palacio de tal monumentalidad que acabaría siendo palacio real cuando Felipe III trasladó la corte de Madrid a esa ciudad en 1601. El palacio que el mismo arquitecto hizo en Úbeda, casi perdido pese a los proyectos de restauración, tuvo un carácter de villa a la italiana, con miradores amplios hacia los cerros de olivares. Este arquitecto, protegido siempre por Cobos, trabajó, tal como vimos, también en el Alcázar de Madrid y en otras casas del rey. Pero en Úbeda fue el deán Ortega Salido, secretario de Francisco de los Cobos, y cuyo palacio ocupa todo el lateral de la plaza del Salvador, quien encargó a Diego Siloe (*ca.* 1487-1563) la traza para la Capilla del Salvador en 1536, que Andrés de Vandelvira y Alonso Ruiz debían seguir. Como panteón que iba a ser del poderoso secretario del emperador, la magnificencia debía mostrarse en cada piedra de aquella construcción. En el proyecto de Siloe se aprecia la huella de la catedral de Granada, con la cabecera como espacio funerario centralizado, unido a una nave longitudinal (fig. 5.43). Desde 1540 se quedó como responsable de la obra Andrés de Vandelvira (*ca.* 1505-1575), que había sido maestro de obras de cantería de la catedral de

Figura 5.44. Andrés de Vandelvira y Esteban Jamete. Puerta de acceso a la sacristía, en la iglesia del Salvador. Úbeda.

Cuenca entre 1560 y 1567, y de ahí su relación con el francés Esteban Jamete (Etienne Jamet *ca.* 1515-1565), con quien colaboró en la decoración de esta iglesia de Úbeda. Resultado de esta colaboración es también la sacristía y la puerta de acceso a ella desde el templo, en ángulo, en la que se pone de manifiesto el dominio de la labra de la piedra por parte de Vandelvira, y la riqueza de la escultura de Jamete (fig. 5.44). Con la nueva sacristía Vandelvira añadió este amplio espacio al proyecto de Siloe sin alterarlo.

Andrés de Vandelvira intervino en otras obras en la ciudad, entre ellas el citado palacio del deán Ortega, que con su fachada crea una plaza trapezoidal ante la iglesia, que se prolonga delante del palacio de Vázquez de Molina. Es este uno de los espacios urbanos más interesantes del Renacimiento andaluz, por la utilización de la diagonal del palacio hacia la iglesia como línea de perspectiva divergente hacia el punto focal del mausoleo, y por fusionar la nueva ciudad de Cobos con la preexistente, donde estuvo al antiguo alcázar, representada por Santa María de los Reales Alcázares al otro lado de la plaza (fig. 5.45). En el palacio de Juan Vázquez de Molina (*ca.* 1560-1566), sobrino de Cobos y secretario tanto del emperador como de Felipe II, Vandelvira crea una fachada con tres plantas, en la que usa cariátides y atlantes, recreando la "casa romana" de Vitruvio en la reconstrucción que hizo de ella Fra Giocondo en 1511. El poder y la cultura del comitente justificarían plenamente este alarde erudito del arquitecto (fig. 5.46).

Figura 5.45. Iglesia del Salvador y palacio del Deán Ortega. Úbeda.

Figura 5.46. Andrés de Vandelvira. ca. 1560-1566. Palacio de Vázquez de Molina. Úbeda.

En Úbeda Vandelvira proyectó también el Hospital de Santiago (*ca.* 1560-1576), fundado extramuros por el obispo de Jaén, Diego de los Cobos y Molina, hermano de Juan Vázquez de Molina, que lo quiso también como mausoleo (fig. 5.47). Con torres a ambos lados de la fachada, una escalera de caja abierta de enormes dimensiones y la iglesia en el eje, es un conjunto arquitectónico en el que se aprecia la evolución del maestro hacia formas cada vez más sencillas y monumentales, que se han considerado preludio de la desornamentación escurialense. La versatilidad de los arquitectos en el Renacimiento se aprecia en que también construiría el puente de Ariza, habiendo trabajado anteriormente en el famoso puente de San Pablo de Cuenca.

El foco renacentista que conforman Úbeda y Baeza, hay que completarlo con las obras de esta segunda ciudad de Baeza: la universidad, el palacio de Jabalquinto (fig. 5.48) o la catedral, trazada por Juan Bautista Villalpando, jesuita que, junto con Giovanni de Rosis trazó también el colegio jesuita de Santiago en la misma ciudad. La cultura arquitectónica de este foco artístico jienense tiene otra manifestación en que Juan Bautista Villalpando fue, junto con otro jesuita, Jerónimo de Prado, el autor de *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi hierosolymitani*, en la que se reconstruía, con gran aparato de imágenes y de erudición arquitectónica, como pudo ser el perdido templo de Salomón.

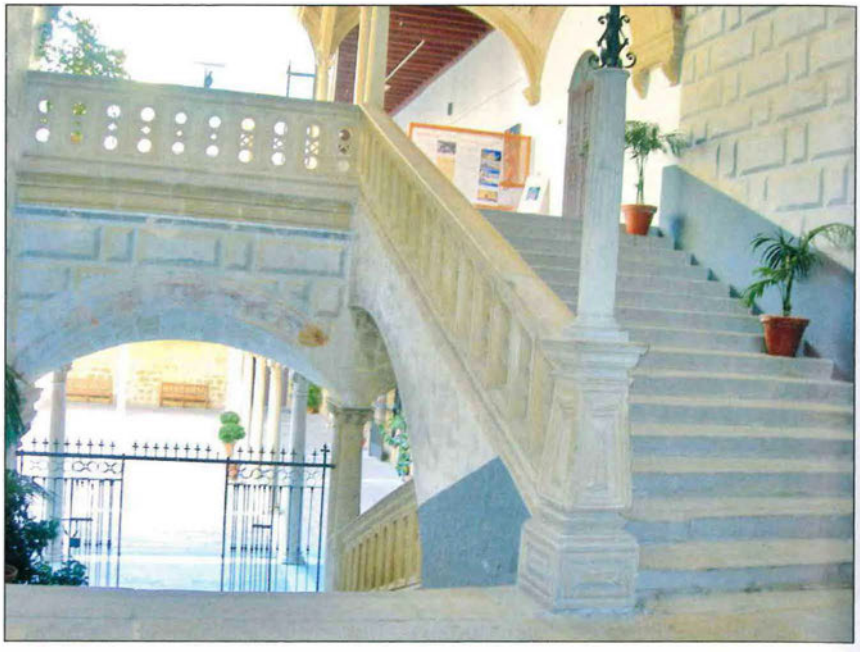


Figura 5.47. Andrés de Vandelvira. Escalera del Hospital de Santiago. *ca.* 1560-1576. Úbeda.

Figura 5.48. Palacio de Jabalquinto. Baeza.

Andrés de Vandelvira compaginó su cargo de Maestro Mayor de la ciudad de Úbeda con el de Maestro de la catedral de Jaén desde 1548 (iniciada a finales del siglo XV y acabada en el siglo XVIII), una de las más bellas del Renacimiento español. En ella usó las bóvedas baídas, en las que demuestra su excelencia como cantero, algo por otra parte fácilmente comprobable en el manuscrito de su hijo, Alonso de Vandelvira, *Libro de traças de cortes de piedras* (*ca.* 1575-1591), que reflejaría su saber, pero también todo lo aprendido de su padre. La bóveda baída es una semiesfera que ha sido cortada por cuatro planos verticales. Como escribía Alberti, puede ser comparada con una vela hinchada. En el interior de la catedral de Jaén estas bóvedas contribuyen a crear un espacio que casi parece palaciego por la suntuosidad. Es un interior diáfano, con grandes pilares con pedazos de entablamento sobre ellos, como había hecho Siloe en Granada, y ventanas serlianas que iluminan el espacio de una catedral que sigue el modelo de *Hallenkirche*. La sacristía de esta catedral es una de las obras maestras de Vandelvira (fig. 5.49).

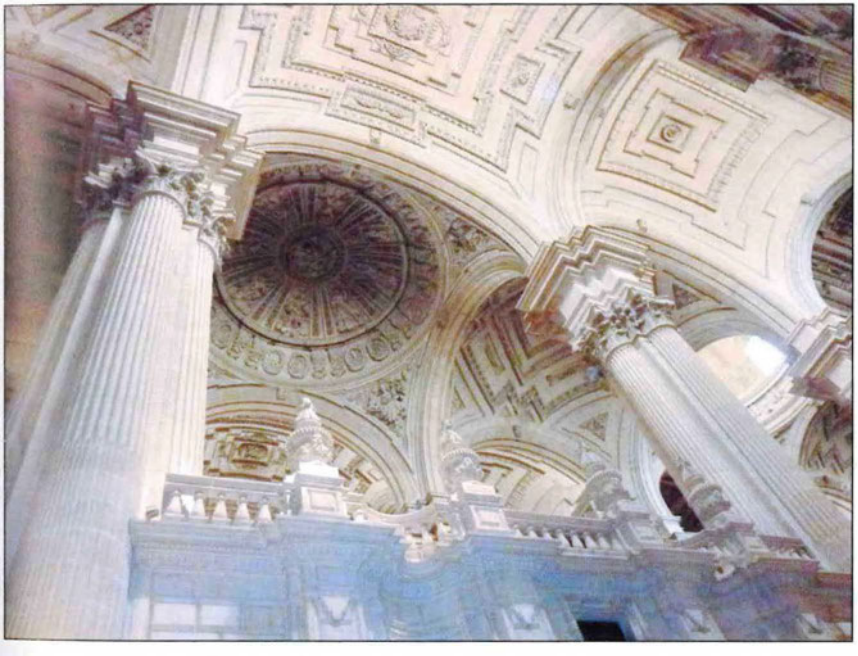


Figura 5.49. Andrés de Vandelvira. interior de la catedral de Jaén. Desde 1548.

El italianismo se sumó a la excelente labor de cantería en el Renacimiento andaluz, y en ese sentido en Jaén y en Granada hay que recordar la

presencia de Francisco del Castillo el Mozo, quien, después de haberse formado como cantero con su padre, estuvo en Roma, donde trabajó en San Pedro y en la Villa Giulia, y estuvo "escudriñando y midiendo las cosas antiguas, practicando con maestros habilísimos de aquella nación y de la nuestra, estudiando los libros antiguos...". Además de la Chancillería de Granada, una de sus obras más alabadas es la de la Cárcel y Cabildo de Martos (Jaén), de explícita influencia serliana por el orden rústico o las columnas fajadas, a lo que une un zócalo lateral, hecho a base de restos arqueológicos encontrados en la zona, que constituyen física e ideológicamente el cimiento de la antigüedad clásica sobre el que se fundaba la suntuosidad y magnificencia de ese edificio público (fig. 5.50). (ACM)

Figura 5.50. Francisco del Castillo el Mozo. Zócalo lateral de la Antigua cárcel y cabildo de Martos. 1577. Jaén.

El manuelino

Se conoce como *manuelino* el estilo arquitectónico que en Portugal se corresponde con la época de los grandes descubrimientos de la corona portuguesa en las Indias orientales y occidentales, y con el reinado de Manuel I *el Venturoso*, o Afortunado (1495-1521). Descubrir lo que hoy son Brasil e

India contribuyó a una globalización del conocimiento en paralelo a la que generó el descubrimiento de las Indias occidentales por Cristóbal Colón en 1492. El viaje de Vasco de Gama en 1498 a India, al igual que el de Colón unos años antes, son consecuencia de unos conocimientos cada vez más perfeccionados en la medición del mundo mediante instrumentos científicos heredados de la Edad Media, no siendo casual que la divisa de Manuel I fuera la esfera armilar. Muy pronto se supo en la Europa del Renacimiento que, con cartógrafos, cosmógrafos y matemáticos, casi todo era posible en el conocimiento y control del mundo, y que en esos viajes se descubría que otras civilizaciones desconocidas lo poblaban. La riqueza generada por estos descubrimientos llevó, entre otras cosas, a un esplendor nunca visto en la arquitectura portuguesa.

El arte manuelino se prolongó unos años después del reinado de Manuel I, con João III. En ese tiempo la voluntad de recuperar la antigüedad clásica estuvo muy presente, como lo estuvo en las cortes de Carlos V o de Maximiliano I. La relación con Italia se produjo en Portugal en este periodo con la misma normalidad con que lo hizo en España. Como ejemplo, el posible viaje del escultor Andrea Sansovino (1460-1529) durante el reinado de Manuel I, del que habla Vasari, aunque no haya obras claramente adscribibles a su mano. Como vimos con los Reyes Católicos en España, la necesidad de un panteón para los monarcas fue un verdadero asunto de estado. El monasterio de los Jerónimos de Lisboa, con la estatua orante del rey Manuel I en la fachada, fue el templo destinado a sepultura de los reyes de Portugal. En este monasterio, proyectado a comienzos del siglo XVI, trabajó primero el maestro Boytac y, desde 1517, el primer maestro que en Portugal encarnó la figura del arquitecto al modo renacentista, que fue el trasmerano Juan del Castillo, João de Castilho, que había trabajado en Burgos, en la catedral de Sevilla y en el Hospital Real de Santiago de Compostela, y que incorporaría un lenguaje clásico en la arquitectura durante el reinado de João III, en concreto en el convento de Cristo en Tomar (1530-1548).

El monasterio de los Jerónimos ha tenido muchas intervenciones a lo largo de los siglos –por ejemplo, en el siglo XIX con el "neomanuelino" se construyeron las dos torres y la cúpula– pero es una de las obras que mejor expresa la voluntad de crear una imagen de poder de la monarquía. La iglesia es de tipo salón con las naves a la misma altura, como otras proyectadas por Juan del Castillo en Portugal. La decoración que invade los pilares, y las tracerías góticas de la cubierta dan al interior un aspecto de joya, de algo extraordinariamente suntuoso, lo mismo que se puede decir del claustro. (fig. 5.51).

Otras de las grandes obras es el monasterio de Batalha, en el que trabajó también Diogo Boytac. El monasterio se había fundado en 1385, y en tiempo de Manuel I seguía construyéndose. Es buen ejemplo de la pervivencia del gótico, con intervención del maestro de obras João de Arruda.

Figura 5.51. Monasterio de los Jerónimos. Comienzos del siglo XVI. Lisboa.

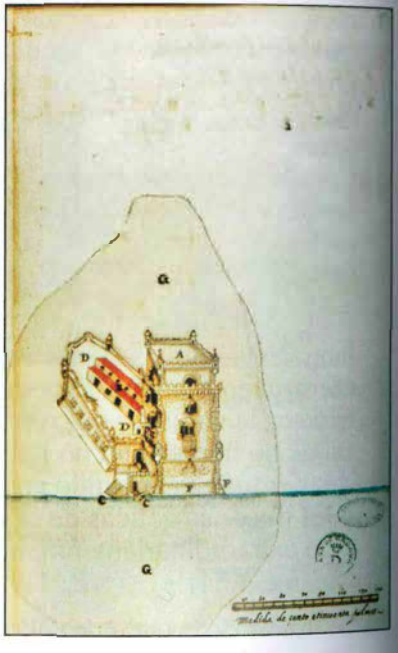


Figura 5.52. Francisco y Diogo de Arruda y Diogo Boytac. Torre de Belem. Lisboa. Estado actual, y la torre en el *Códice Cadaval*. Finales del siglo XVI. Archivo Nacional de la Torre do Tombo. Lisboa.

Sus hijos, Francisco y Diogo, junto con Boytac, hicieron la Torre de Belém en Lisboa y trabajaron en el Convento de Cristo en Tomar (fig. 5.52). La Torre de Belém, una de esas obras que todos identificamos de inmediato con Lisboa, es, por sorprendente que parezca dada la ornamentación de su arquitectura, una obra destinada a la defensa de la desembocadura del Tajo, por donde Lisboa podía ser invadida. Aunque su decoración fuera transformada en el siglo XIX, si observamos el dibujo del códice Cadaval comprobamos que desde el momento de su construcción se combinaron poder militar y ceremonia en una misma intervención, porque la torre también permitiría a los miembros de la corte contemplar la llegada de las flotas, que su artillería protegía.

La del *manuelino* es una arquitectura tardogótica, como la que se hacía en Castilla en los mismos años. Hay en ella una tendencia a la horizontalidad y a buscar espacios más diáfanos que los del gótico. La decoración invade los muros, a veces con un efecto de tapiz, de algo tejido que disfraza las estructuras. Aunque no es exclusivo de esta arquitectura, sí define de alguna manera el *manuelino* el uso de elementos populares en la decoración, a veces por la falta de formación de unos maestros que tuvieron que satisfacer una demanda creciente (Dias, 2002). Se da en este estilo una influencia de la arquitectura castellana, que estaba incorporando formas islámicas, en lo que quizá tuvo que ver el viaje de Manuel I a España en 1498. Por eso no puede sorprendernos encontrar arcos de herradura, azulejos e incluso mocárabes, llevados a cabo por trabajadores de origen musulmán que habitaban el reino de Portugal. La arquitectura manuelina lógicamente se expandió en las posesiones portuguesas, como las Azores, Marruecos, o India.

En pintura lo que sucedió durante este periodo es que se importaron las innovaciones de la pintura flamenca. La compra de obras en los mercados de Brujas, Gante o Amberes por parte de los nobles y mercaderes, enriquecidos en este tiempo de expansión, llevó a las colecciones muchas de esas obras. Años antes Jan Van Eyck, ese pintor tan viajero, estuvo en Portugal. Todo ello hizo que, como en España, el gusto por la pintura flamenca coexistiera con naturalidad con la llegada del modelo italiano. Aunque sea anterior al periodo estrictamente manuelino, sin duda una obra que define la época es el *Políptico de san Vicente da Fora* (1470-1480), de Nuno Gonçalves (fig. 5.53). Lo realizó en tiempo de Alfonso V y celebra la protección de San Vicente a las hazañas de los portugueses en Marruecos. El impresionante repertorio de retratos, entre los cuales se encuentran los de la familia real, el preciosismo en el tratamiento de las telas, la composición equilibrada con un predominio de las verticales, la jerarquización y las acciones de los personajes para construir el relato, hacen de esta obra uno de los hitos de la pintura universal.

El descubrimiento de nuevas civilizaciones en el oriente invadió las colecciones portuguesas de objetos exóticos y nunca vistos, lo mismo que

sucedería en Venecia, puerta de oriente. A Portugal llegaron objetos y sedas chinas, alfombras persas, joyas indias... y se produjo una imbricación de lo autóctono con lo exótico de aquellas tierras lejanas que dio lugar a producciones de carácter europeo en ellas, y a la inversa, imitación de lo nuevo y extraño en el arte portugués. (ACM)

Figura 5.53. Nuno Gonsalves, *Políptico de San Vicente da Fora*. 1470-1480. Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiguo.

Serlio

Sebastiano Serlio (1475-*ca.* 1554) fue uno de los tratadistas más utilizados en Europa y América en el siglo XVI. Formado con Baldassarre Peruzzi entre Bolonia y Roma, llegó a Venecia en 1528, después del saqueo de Roma por el ejército de Carlos V el año anterior, y allí permaneció hasta su partida a Francia en 1541 llamado por Francisco I, donde murió.

Publicó siete libros de arquitectura entre 1537 y 1575, aunque su numeración no se corresponde con el orden cronológico de publicación. El cuarto, sobre los órdenes, lo publicó en 1537, el tercero sobre la arquitectura de la antigüedad en 1540, ambos en Venecia, el primero y segundo –sobre geometría y perspectiva respectivamente– en París en 1545, el quinto, dedicado a las iglesias, también en París en 1547, el sexto, que versaba sobre las casas, no se publicó, y el séptimo se publicó tras su muerte, en Frankfurt en 1575. A estos hay que añadir un *Libro Extraordinario* (Lyon, 1551), con un repertorio de puertas con almohadillados a la rústica mezclados con los órdenes. Otro más, que se conoce como libro octavo, sobre los campamentos romanos en relación con la idea de ciudad, permaneció inédito.

Sus libros llegaron a las bibliotecas más ricas de la nobleza y de los arquitectos con grandes patronos, pero también a manos de los canteros menos letrados por su facilidad de comprensión gracias al predominio de las imágenes explicadas con textos breves y claros, lo que permitió el uso y consumo del nuevo lenguaje de los órdenes clásicos. Cualquiera que lo leyera y viera sus grabados, sabría las diferencias entre el orden toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto, y sabría cómo eran los edificios de la antigua Roma, pero también el templete de san Pietro in Montorio, o cómo hacer todo tipo de puertas, un palacio en Venecia o una villa, entre un repertorio de propuestas que sería inacabable enumerar aquí (fig. 5.54).

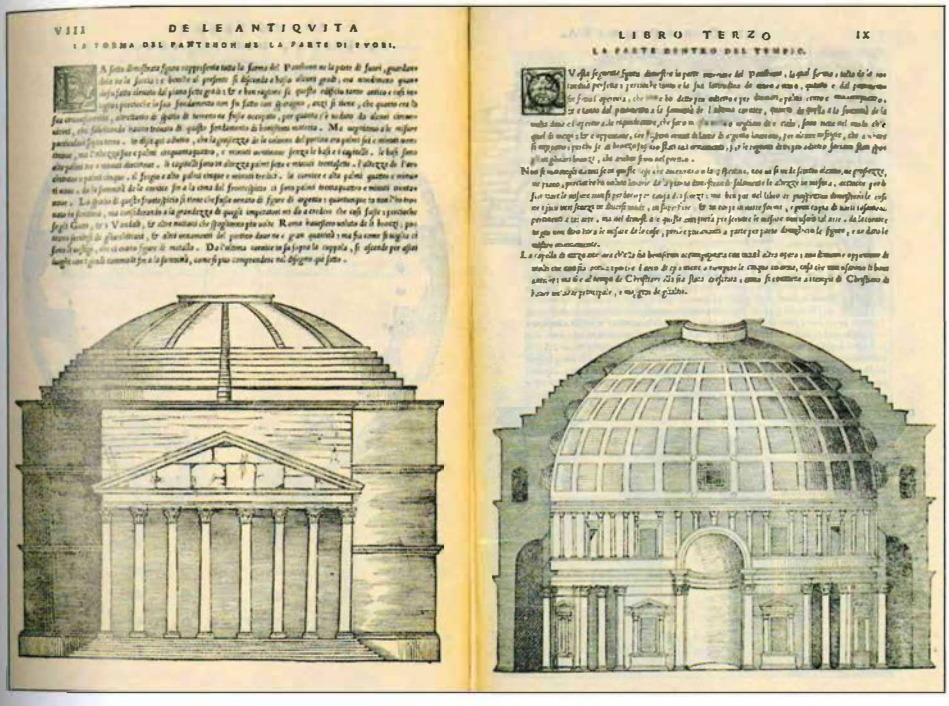


Figura 5.54. El Panteón de Roma en Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro Di Sabastiano Serlio Bolognese, Nel Qval Si Figvrano, E Descrivono Le Antiqvita Di Roma, E Le Altre Che Sono In Italia, E Fvori De Italia.* Venecia, 1544-1545.

Uno de los elementos a que nos referimos en este libro continuamente por el éxito que tuvo es la llamada *ventana* (o vano) *serliana*, que existió antes de Serlio –por ejemplo, Bramante combinó el arco entre dos dinteles en el ninfeo de Gennazzano entre 1506 y 1510– pero fueron los tratados de Serlio los que la difundieron (fig. 5.55). También en los libros de Serlio

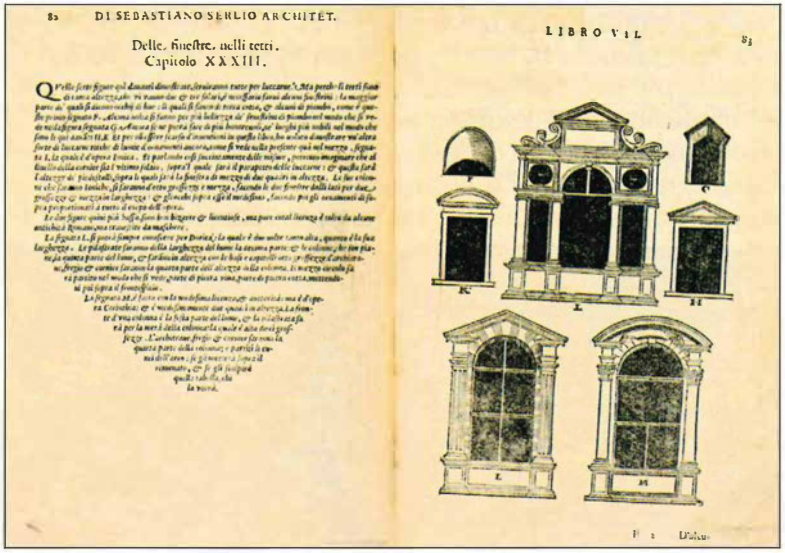


Figura 5.55. Sebastiano Serlio. *Libro primo d'architettura… con l'aggiunta del Settimo Libro*. Venecia, 1584. En el centro, ventana serliana.

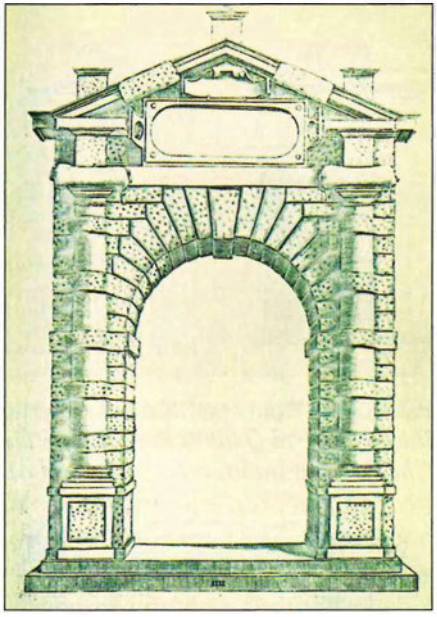


Figura 5.56. Sebastiano Serlio, *Extraordinario Libro di architettura. Nel quale si dimostrano trenta porte di opera rustica mista con diversi ordini*. Lyon 1551.

encontramos muchas posibilidades del uso del almohadillado, que Serlio consideraba obra de la naturaleza, capaz de mostrar en las puertas el poder de lo que protege su entrada, ya fuera una ciudad o un palacio. Lo podemos encontrar en obras construidas, como puedan ser el Palacio Te de Giulio Romano, el palacio de Carlos V en la Alhambra, en muchas puertas de ciudades y fortificaciones..., pero quien lo difundió por el mundo fue el tratado de Serlio (fig. 5.56).

En España Francisco de Villalpando tradujo los libros tercero y cuarto en Toledo en 1552. Su éxito fue enorme, porque eran los fundamentales para la expansión de la nueva arquitectura, al tratarse de los dedicados a los órdenes y a las antigüedades. Y es más, como hasta 1582 no se tradujeron al castellano ni Vitruvio ni Alberti, fue Serlio el que pudo ser leído por todos aquellos que se dedicaban a la arquitectura o tenían especial interés en saber más del modelo italiano que se estaba expandiendo por las cortes europeas (fig. 5.57).

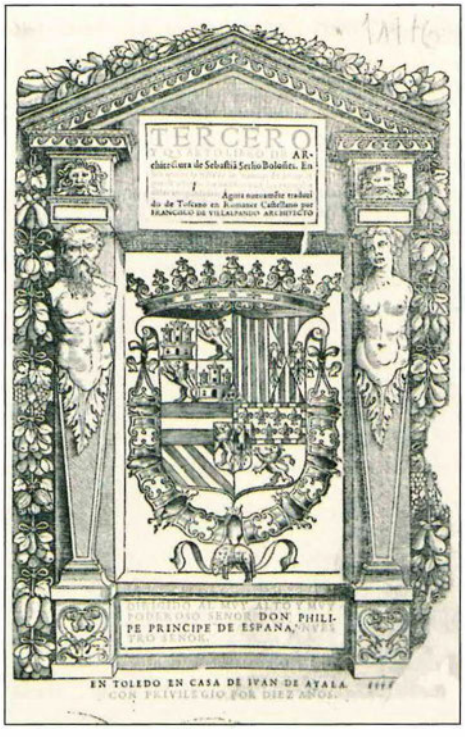


Figura 5.57. *Tercero y Quarto libro de Architectura de Sebastián Serlio... traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando architecto*. Toledo, 1552.

Cuando fue a Francia a trabajar para Francisco I en Fontainebleau, Serlio se encontró una organización del trabajo tan jerarquizada y dominada por el maestro Gilles le Breton, que, pese a haber sido llamado por el rey y disfrutar de un sueldo, no se requirió de él mas que una asesoría, pero no pudo imponer sus ideas sobre la arquitectura tal como hubiera deseado, aunque diera un proyecto para el Louvre, relegado a favor del de Lescot. Por eso, como en Venecia tampoco se conserva casi nada suyo, y en Francia apenas el castillo de Ancy-le-Franc en Borgoña, así como restos de la casa de Ippolito d'Este en Fontainebleau (el *Grand Ferrare*), destinada tener una huella grande en las viviendas urbanas, estamos ante un arquitecto fundamentalmente teórico, aunque su influencia fuera tan grande gracias a sus tratados. Su obra más conocida en Francia fue el citado castillo de Ancy-le-Franc. Lo empezó a construir en 1546, debió someterse al gusto y los cambios impuestos por el patrono, conde de Clermont-Tonnerre, como comprobamos si comparamos el edificio construido con el que reprodujo en el manuscrito de su libro sexto. Pese a ello, es uno de los palacios franceses más italianos de la época. En el patio, los nichos flanqueados por pilastras recuerdan la arquitectura del Belvedere de Bramante. La fachada tiene una simetría en los vanos, también entre pilastras, que hablan un lenguaje italiano. Y sin embargo, los altos tejados con las buhardas hacen a este palacio inconfundiblemente francés (fig. 5.58). (ACM)

Figura 5.58. Sebastiano Serlio, Castillo de Ancy-le-Franc. Iniciado en 1546. Francia.

Vignola

Jacome Barozzi da Vignola (1507-1573) sustituiría a Antonio da Sangallo el Joven como el arquitecto de confianza de la familia Farnesio. Antes había trabajado en Bolonia, en la iglesia de San Petronio, y había viajado a Francia, donde intervino en Fontainebleau entre 1541 y 1543. En 1550 ya estaba asentado en Roma, y entró al servicio del papa Julio III, quien le encargaría entre otras la villa Giulia, de la que se ocupó entre 1553 y 1555, una villa suburbana en las afueras, próxima a la puerta del Popolo y hoy Museo Etrusco. Se desarrolla con un prolongado eje longitudinal que organiza las salas y los jardines, aunque el proyecto de Vignola planteaba también dos alas con arquerías para salones de representación, suprimidas por Ammannati, uno de los arquitectos que intervino después. En realidad es una villa con muchos autores, incluso Vasari reivindicó el proyecto como suyo, y no hay que olvidar el asesoramiento de Miguel Ángel al papa. Destinada a exponer las colecciones de escultura antigua de Julio III, las citas de la arquitectura clásica son explícitas, como el arco triunfal de la calle central de la fachada y la del semicírculo del patio. El edificio central, por el que se accede a la villa se considera de Vignola, por su aplicación de las medidas y de las reglas vitruvianas. En el resto de las construcciones la invención que rompe reglas ha llevado a considerarla manierista por la libertad

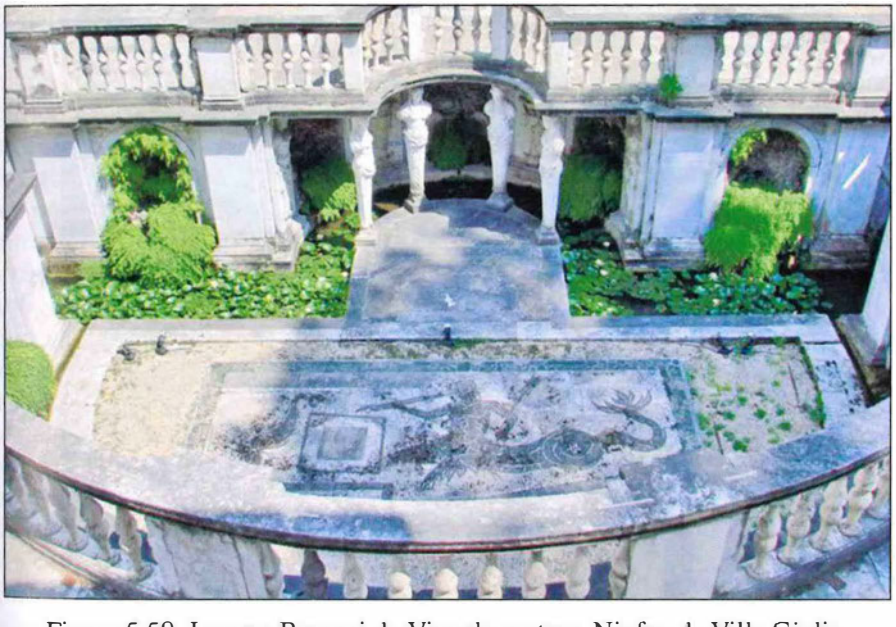


Figura 5.59. Jacome Barozzi da Vignola y otros, Ninfeo de Villa Giulia. Roma.

con la que se usan los almohadillados, los juegos de luces y sombras, o la sorpresa que proporcionan algunos espacios, como el del famoso ninfeo que parece enterrado en distintos niveles del jardín (fig. 5.59).

Fueron muchas las obras realizadas para los Farnesio, como el gran palacio de Piacenza, que había iniciado Paciotto, y para el que fueron consultados los mejores arquitectos de entonces, hasta que en 1561 Margarita de Austria aprobó el proyecto de Vignola. Aparte del *Gesù*, para el cardenal Farnesio, del que nos ocupamos en otro lugar, su obra más famosa es el palacio (o castillo) Farnesio en Caprarola, obra que le encargó el cardenal Alejandro Farnesio y en la que empezó a trabajar con sus proyectos desde 1557, y se acabó después de su muerte (fig. 5.60). Había sido iniciado por Peruzzi y por Antonio da Sangallo el Joven pensando en un castillo fuerte, pero Vignola lo transformó sin destruir lo ya iniciado. De forma pentagonal, como eran las ciudadelas que dominaban las ciudades del siglo XVI, es decir, con una tipología asociada al poder fortificado, combina el fuerte basamento con baluartes que hablan un lenguaje militar de plena actualidad en todas las fronteras europeas, con el refinamiento del palacio que se eleva encima (fig. 5.61). La combinación del pentágono con el círculo del patio explicita la geometría del diseño para un edificio que adquiere casi el carácter de villa por su relación con el paisaje que le rodea, pero también de castillo que domina la ciudad.

Figura 5.60. J. Hoefnagel. Palacio Farnesio en Caprarola.
En G. Braun y F. Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, 1572-1617.

Figura 5.61. Jacome Barozzi da Vignola. Palacio Farnesio en Caprarola. Desde 1557.

Vignola publicó en 1562 la *Regola delli cinque ordine d'architettura*, destinada a convertirse en la "cartilla" –como se la ha llamado– con la que construir la arquitectura del Renacimiento heredera de la antigüedad en cualquier lugar del mundo. Se centró en los distintos órdenes clásicos, y lo hizo con unos grabados muy claros en cuanto a medidas, acompañados de muy poco texto, por lo que era fácil de manejar y de entender para cualquier maestro y para cualquier cliente (fig. 5.62). El mismo nombre que le da de "Reglas" indica su pretensión de convertirse en algo que facilitara el uso de los órdenes vitruvianos a cualquiera que supiera matemáticas. Escribía en la introducción que había llegado a las reglas que publicaba después de leer a otros escritores, comparándolos entre ellos, así como con las obras de la antigüedad, porque Vignola fue de los que pensó que la antigüedad no había que verla tan solo a través de Vitruvio, sino que había que estudiar los restos que quedaban de aquella arquitectura. Escribía que eso podría "agradar a todos los hombres de juycio en este arte", según se leía en la traducción al castellano de 1593. Pensó incluso publicarlo sin poner los nombres de los miembros de los cinco órdenes, porque en principio estaba destinado a entendidos, pero al ver que la obra complacía a muchos señores "movidos del gusto de poder entender con muy poca fatiga toda el arte a vueltas destos ornamentos... he querido juntarlos en aquel modo que en Roma vulgarmente son nombrados". Aceptaba así que su obra iba a tener una difusión entre lectores no muy entendidos, que podrían gracias a ella utilizar los órdenes como elementos de la construcción sin tener ninguna cultura arqui-

tectónica. Fue traducido al castellano en 1593 por Patricio Cajés (Caxesi) (1544-1611), pintor italiano que trabajó tanto para Felipe II como para su hijo Felipe III, y su difusión en España y en los virreinatos americanos, donde hasta entonces había triunfado Serlio, fue enorme, por la facilidad de interpretar los órdenes basándose en módulos de proporciones.

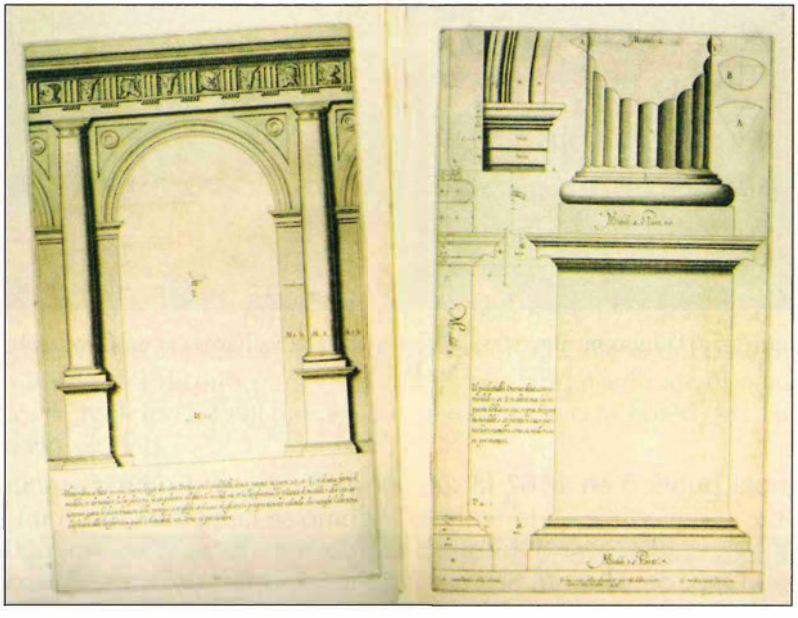


Figura 5.62. Jacome Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Roma, 1562.

La otra obra escrita por Vignola, *Le due Regole della prospettiva prattica*, tuvo menos repercusión internacional que la dedicada a los cinco órdenes. Fue publicada en 1583, diez años después de su muerte, y constituyó una aportación a cómo se fueron codificando a lo largo del siglo XVI las leyes de la perspectiva, que para Vignola no era una sola, sino por lo menos dos, que serían útiles a pintores y diseñadores, y que dependían de tener uno o dos puntos de los que partiera la visión de la convergencia de las diagonales, en un proceso de reflexión sobre la geometría que acabó concluyendo que había que operar con un solo punto.

La fama de Vignola como arquitecto le llevó a ser uno de los expertos italianos a quienes se pidieron trazas para la basílica de El Escorial. En 1572 presentó al papa Gregorio XIII su proyecto, que sintetizaba los de otros arquitectos, Alessi, Palladio y Tibaldi, quien acabaría trabajando años más tarde en El Escorial. (ACM)

Palladio

Andrea Palladio (1508-1580) fue uno de los arquitectos del Renacimiento cuya influencia llegó más lejos en el tiempo, pero también en el espacio, porque los ideales universales del lenguaje clásico se identificaron con su arquitectura, como se puede comprobar con los palladianismos anglosajones que llegan en el siglo XVIII hasta la obra de Jefferson en los recién creados Estados Unidos de América.

Fue el noble de Vicenza, Giangiorgio Trissino, su protector, quien daría a Andrea della Gondola el nombre de "Palladio", quizá inspirado en Pallas Atenea, quizá en el nombre del ángel que ayuda al ejército de Belisario en un poema escrito por Trissino, *La Italia liberata dai Gotti* (1547-1548). En cualquier caso, este cambio de nombre refleja la cultura anticuaria y refinada del mentor de Andrea Palladio, quien en la biblioteca de éste pudo consultar todas las fuentes publicadas de la antigüedad, pero también a los autores modernos. El ambiente cultural de los señores de Vicenza, así como la riqueza de la ciudad, explican las grandes construcciones del arquitecto en ella. Un viaje a Roma con su patrono Trissino en 1541 y luego otros en 1545 y 1546-1547, le permitieron estudiar los grandes restos de la antigüedad, edificios que le asombraron por su escala o por sus espacios, que antes solo conocería por el tratado de Serlio, y que midió con instrumentos científicos. En su arquitectura dejaron huella indeleble las termas, con sus bóvedas de ladrillo o sus vanos tripartitos, los *vanos termales*, que tantas veces utilizó, y por cuya influencia llegarían hasta El Escorial. En Vicenza se conservan, entre otras, obras tan señaladas como el monumental palacio Thiene, cuyo diseño según algunos historiadores se debió en origen a Giulio Romano, aunque Palladio lo haría suyo y así llegaría a su tratado, o el más abierto a la ciudad palacio Chiericati (1550-1558) con un pórtico público que se convertirá en modelo de cómo utilizar la columna exenta en una estructura arquitrabada para conseguir una monumentalidad que recordaría a la de los foros romanos (fig. 5.63). En el palacio "della Ragione" (1546-1549), en la plaza principal y sede de los tribunales de la ciudad, Palladio hizo lo mismo que Alberti había hecho en el templo malatestiano, pero a una escala más monumental: no se destruye lo anterior, se le crea un nuevo exterior que transforme radicalmente su imagen, acorde con los nuevos gustos (fig. 5.64). En este caso el palacio medieval fue rodeado por una doble arquería conformada con vanos serlianos que no impedían el paso de la luz. Se la conoce también como la *basílica palladiana,* porque como *basílica* la definió Palladio en su propio tratado, orgulloso de haber actualizado –"de'nostri tempi"– un tipo de edificio antiguo con sus funciones originales restituidas, ya que en origen las antiguas basílicas ubicadas junto al foro no tenían el carácter religioso que luego se les dio, sino civil. Que Palladio formara parte de Academia Olímpica fundada en Vicenza por nobles y humanistas en 1555, para el estudio

de las artes, de la matemática y de la antigüedad, no deja de ser el colofón lógico de esos años apasionados de formación que vivió Palladio a la sombra de Trissino.

Figura 5.63. Andrea Palladio. Palacio Chiericati. 1550-1558. Vicenza.

Figura 5.64. Andrea Palladio. Palacio *della Ragione* o Basílica. 1546-1549. Vicenza.

El uso de las columnas exentas, que definen los espacios palladianos, se apartó de los clásicos palacios con fachadas a base de almohadillados y pilastras que abundaron en muchos centros artísticos. En la distribución de los espacios Palladio buscó siempre la simetría, queriendo recuperar la casa romana. Las columnas muchas veces las hizo en ladrillo, revestidas de piedra, tal como se había hecho también en algunas obras de la antigüedad, lo que resultaba más económico, pero tenía la misma eficacia plástica que las columnas de piedra maciza exentas en los edificios. Fue también artífice de arquitecturas efímeras, como las que celebraron en Vicenza en 1543 la llegada del obispo Ridolfi, transformando la ciudad en una ciudad romana antigua, una *nueva Roma*, como sucedió en todas las ciudades europeas del Renacimiento que celebraron entradas triunfales, ya fueran italianas, francesas o españolas.

Publicó su tratado, *I Quattro libri dell'architettura* en Venecia en 1570, mucho más complejo y completo que el que Vignola había publicado sobre los órdenes en 1562. Había trabajado en él durante más de treinta años, y es reflejo de toda su experiencia como uno de los arquitectos más admirados de su tiempo, que fascinó en vida a grandes patronos, y a arquitectos como Vasari. Con su publicación pretendió acabar con la arquitectura gótica y del primer Renacimiento, para sustituirla por edificios fuertes, funcionales y cómodos, así como bellos (la *utilitas*, *firmitas* y *venustas* vitruvianas) para la habitación de sus propietarios, con las estancias distribuidas con

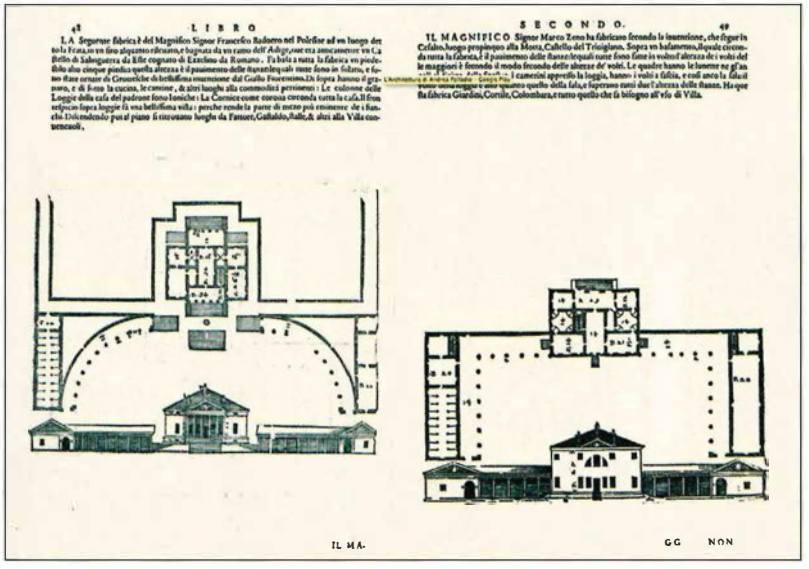


Figura 5.65. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*. Venecia, 1570.

simetría y proporción, bien ventiladas e iluminadas. Ofrece en su tratado el repertorio de sus propios edificios, y de salas, columnas, ventanas... que podían llevar el modelo clasicista a cualquier lugar del mundo. A ello se suman los cinco órdenes, y tipologías constructivas de la antigua Roma (puentes, templos y otros edificios públicos), siempre basados en Vitruvio y en el estudio de las ruinas, que convirtieron al tratado de Palladio en el mejor instrumento para abordar la emulación de la arquitectura antigua desde la Edad Moderna (fig. 5.65).

En España, aunque hay una traducción manuscrita del arquitecto Juan del Ribero Rada de 1578, esta no se llevó a la imprenta, y hasta 1625 no se publicó una traducción, si bien parcial, que fue la de Francisco de Praves. Intentar entender a Vitruvio a través del tratado palladiano, como ya anunció Barbaro en su edición del Vitruvio en la que colaboró Palladio, fue lo que llevó este tratado a las bibliotecas de arquitectos, príncipes y nobles hasta el siglo XVIII. Para él, como para Alberti, pero también para otros arquitectos, la belleza se basa en la correspondencia entre las partes, y de las partes con el todo. Lo que hizo Palladio con esta idea fue plasmarla en un sistema ordenado y regulado que permitía combinar los distintos elementos. La devoción a Vitruvio en el entorno palladiano se plasma en que una de las villas más bellas construidas por este arquitecto en la *Terra Ferma* veneciana, fue

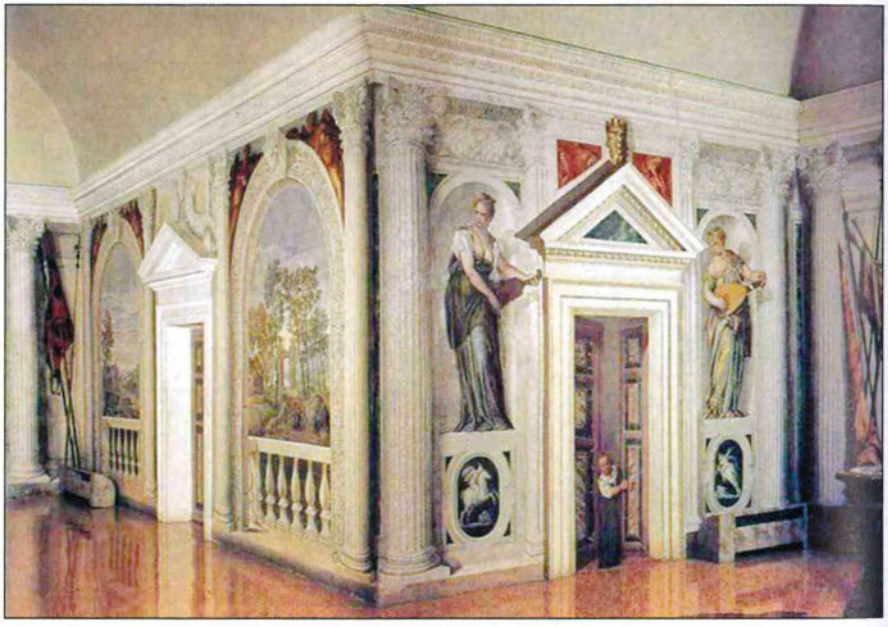


Figura 5.66. Andrea Palladio arquitecto, Paolo Veronese pintor. Villa Barbaro en Maser. Iniciada en 1560.

la villa Barbaro, para los hermanos Marcantonio y Daniele Barbaro, siendo el segundo autor como ya dijimos, en 1556, de una de las ediciones ilustradas de Vitruvio de mayor éxito. Para esa edición Palladio hizo la imagen que reconstruía la casa romana siguiendo el texto vitruviano, y en ella se usaba el frontón, tradicionalmente asociado a los templos, pero usado en sus villas por Palladio. La villa Barbaro en Maser es uno de los conjuntos que todo amante del Renacimiento debería visitar, por quién la encargó, por el arquitecto que la proyectó y porque fue decorada por Veronés, quien creó unas admiradas rupturas arquitectónicas fingidas, eslabón de una tradición que se había apoderado de un primer espacio cortesano en el óculo de la *Cámara de los esposos* de Mantua y acabaría en las fantásticas escenografías ilusionistas de algunos palacios barrocos (fig. 5.66).

Del Teatro Olímpico nos ocupamos en el capítulo dedicado a la magnificencia, y las innovaciones en sus iglesias las veremos al hablar de la liturgia y el espacio religioso antes y después del Concilio de Trento. (ACM)

Castillos de Francisco I en Francia

Las campañas en Italia del rey francés Carlos VIII, que reinó entre 1483 y 1498, para la reconquista del reino de Nápoles, marcaron el inicio de la importación de la arquitectura renacentista en Francia. La política de Francisco I durante su reinado (1515-1547) redujo el poder de la nobleza y lo centralizó en sus manos, con lo que serán sus grandes empresas arquitectónicas las que definan un gusto que siguió bebiendo de los modelos italianos y que adoptará la nobleza. El control de Milán por parte de los franceses hasta que pasó a manos españolas en 1559 hizo que este fuera el foco principal desde el que se importó la decoración clásica, si bien, como sucedería también en España, esta coexistió con estructuras góticas. Para Francisco I Italia fue el modelo, y de allí hizo venir a los mejores artistas. Quiso crear una corte a la italiana en lo referente a la imagen, los comportamientos y las ceremonias. Así que nada menos que Leonardo da Vinci, Primaticcio o Serlio fueron algunos de los que dejaron Italia atraídos por las posibilidades económicas y de estatus que ofrecía un gran patrón como el rey de Francia.

Los grandes castillos se construyeron en el valle del Loira, una región muy rica frecuentada por los reyes y la nobleza para cazar en sus bosques. Allí estaba el castillo de Amboise, perteneciente a una familia muy vinculada a Italia porque el cardenal d'Amboise fue primer ministro de Luis XII y virrey de Milán. Entre los castillos del rey Francisco I en esa región, los más famosos fueron los de Blois y de Chambord. El castillo de Blois fue ampliado con un ala nueva, condicionada por el edificio medieval preexistente, pero que cambió por completo su imagen. La escalera (1515-1524) presen-

ta una decoración a la italiana (muy restaurada), en una estructura gótica de escalera en espiral (fig. 5.67). La fachada hacia la ciudad, hacia 1520, la componen unas amplias galerías superpuestas con huecos profundos, inspiradas en las logias vaticanas de Bramante, que pese a lo irregular del uso de los elementos que la configuran, carentes de orden, sí da la imagen de un edificio abierto a la italiana, que nada tiene que ver con lo cerrado de la arquitectura fortificada. Si en la escalera de Blois hay ecos de diseños de Leonardo da Vinci, este durante sus años en Francia, donde según Vasari moriría en brazos de Francisco I, proyectó un palacio en Romorantin, con un extraordinario sistema de canalizaciones urbanas, pero fue un proyecto abandonado por el rey, que pondría toda su atención en Chambord a la muerte de su famoso pintor e ingeniero.

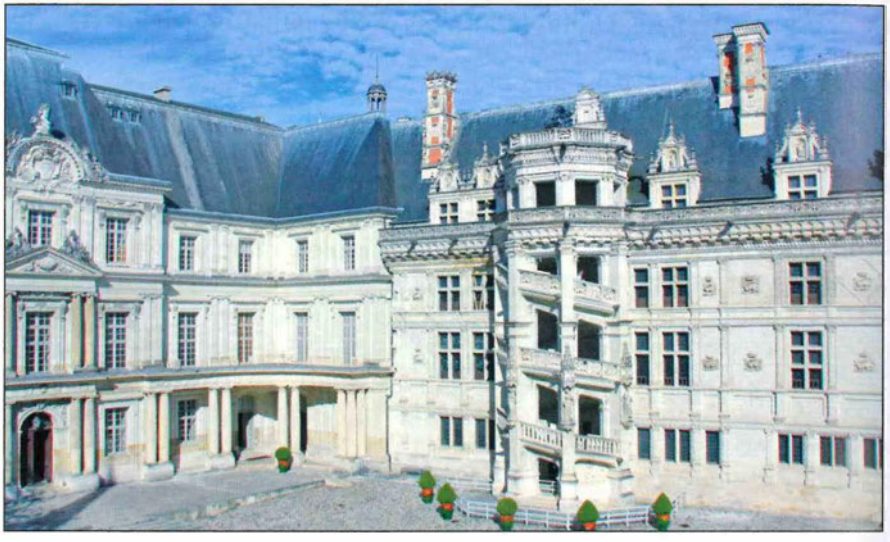


Figura 5.67. Escalera de Francisco I en el Castillo de Blois. 1515-1524.

El castillo de Chambord, comenzado en 1519, parece que debe la regularidad y la simetría de su planta al arquitecto italiano Domenico da Cortona, y quizá pudiera intervenir de alguna manera Leonardo da Vinci. Pese a esa influencia italiana, el peso de las tradiciones constructivas francesas hace de él un híbrido ejemplar. En el se convirtieron en piedra los deseos de Francisco I de transformar un pequeño pabellón de caza en un castillo majestuoso. Sin embargo, no deja de presentar una imagen medieval, con la gran torre del homenaje, el *donjon*, protegida por edificaciones más bajas y también torreadas (fig. 5.68). Como señaló Blunt (1953), en ese torreón central aparece por primera vez la disposición de lo que acabaría siendo el *appart-*

ment –una estancia grande, dos pequeñas y un gabinete– que se utilizó en la arquitectura doméstica francesa a lo largo de toda la edad moderna. En origen puede proceder de la villa de Poggio a Caiano, construida por Giuliano da Sangallo para los Medici, porque este arquitecto, junto con su discípulo Domenico da Cortona, acompañaron al cardenal Della Rovere (futuro Julio II) en su viaje a Francia en 1495, y Domenico ya no regresó a Italia. Las buhardas y el bosque de torres hacen de Chambord casi el producto de una fantasía sin límites, aunque se eleve sobre una traza que refleja el orden geométrico de una nueva arquitectura.

Figura 5.68. Castillo de Chambord. 1519-1547.

La prisión de Francisco I en 1525, cautivo en Madrid del emperador Carlos V después de la batalla de Pavía, marca un cambio en la arquitectura francesa, porque desde el regreso del rey la región del Loira fue preterida en favor de l'Île de France y París. De los castillos que construyó en los alrededores de París, como el llamado de Madrid o el de Saint Germain, el más importante de los que se conservan es el de Fontainebleau. El de Madrid (situado en el Bois de Boulogne), comenzado en 1528, tenía un carácter abierto a base de galerías entre torres, y por ese aspecto se ha señalado la posible influencia de la Casa de Campo de los Vargas, donde Francisco I se alojaría –además de en la casa de los Lujanes y en el Alcázar– durante su estancia en Madrid. Este sería un ejemplo más –no generalizable, puesto que se trata de la prisión de un rey en otro país– de las distintas vías para la

circulación de modelos entre las cortes europeas del Renacimiento. En Fontainebleau, que como tantos otros tuvo su origen en un castillo dedicado a la caza, las obras se hicieron en su mayor parte entre 1528 y 1540, y las dirigió el maestro de obras Gilles le Breton. Se da en este castillo una incorporación de elementos del lenguaje renacentista, como pilastras, frontones y almohadillados y una cierta búsqueda –no siempre lograda, como sucede en el tejado de la *Porte Dorée*– de la simetría, aunque los altos tejados con las buhardas y la disposición de los vanos enfatizan las verticales, por lo que hay reminiscencias del gótico. Años después de la muerte del rey, el italiano Primaticcio, pintor y arquitecto, transformaría Fontainebleau con algunas obras que son deudoras de un palacio bien conocido por él, el Palacio Te de Mantua, como la gruta del jardín *des Pins*, e hizo también, pero con mayor influencia de Vignola, el ala de la *Belle Cheminée* en 1568 (fig. 5.69).

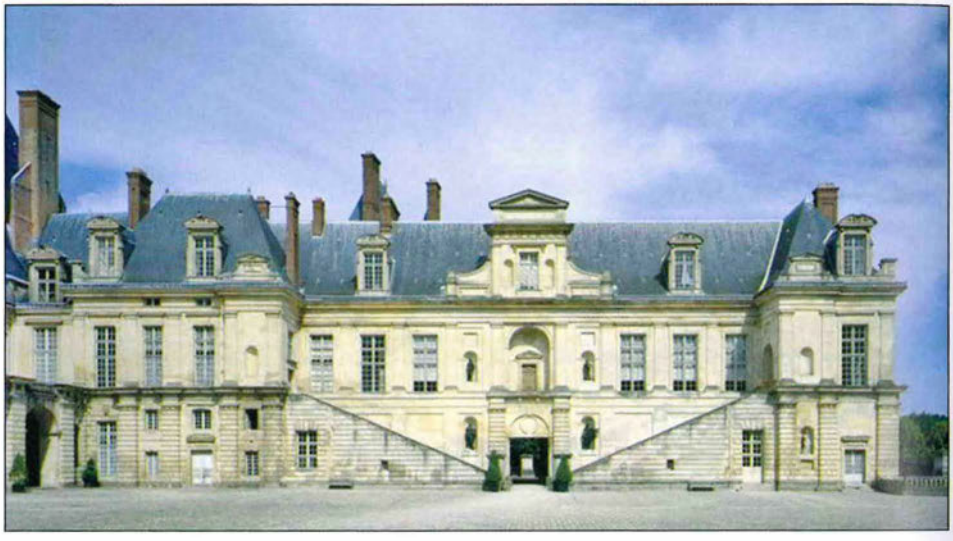


Figura 5.69. Primaticcio. Ala de la *Belle Cheminée*. 1568. Castillo de Fontainebleau.

Todavía durante el reinado de Francisco I Pierre Lescot comenzó el Patio Cuadrado (*Cour Carrée*, 1549-1555) del palacio del Louvre (fig. 5.70). Fue parte de la reforma del castillo emprendida por el rey a su regreso del cautiverio en Madrid para convertirlo en una residencia digna su grandeza, puesto que tanto el Louvre como Fontainebleau responden al deseo de trasladar su corte a París y sus cercanías, abandonando la región del Loira. El proyecto de Lescot fue preferido al de Serlio. En él utiliza los órdenes clásicos y elementos decorativos tomados de la antigüedad –los bajorrelieves

son obra de Jean Goujon– pero como ha señalado Blunt (1953) carece de la aparente sencillez puramente geométrica de los grandes monumentos coetáneos de Roma, como el patio del palacio Farnesio, y se desborda en la decoración, produciendo un efecto "de belleza ornamental más que de monumentalidad".

El clasicismo que Francisco I quiso introducir en sus castillos culminaría en una obra que él no vio ni encargó: su sepultura en Saint Denis, que Philibert de l'Orme realizó por encargo de su hijo Enrique II. (ACM)

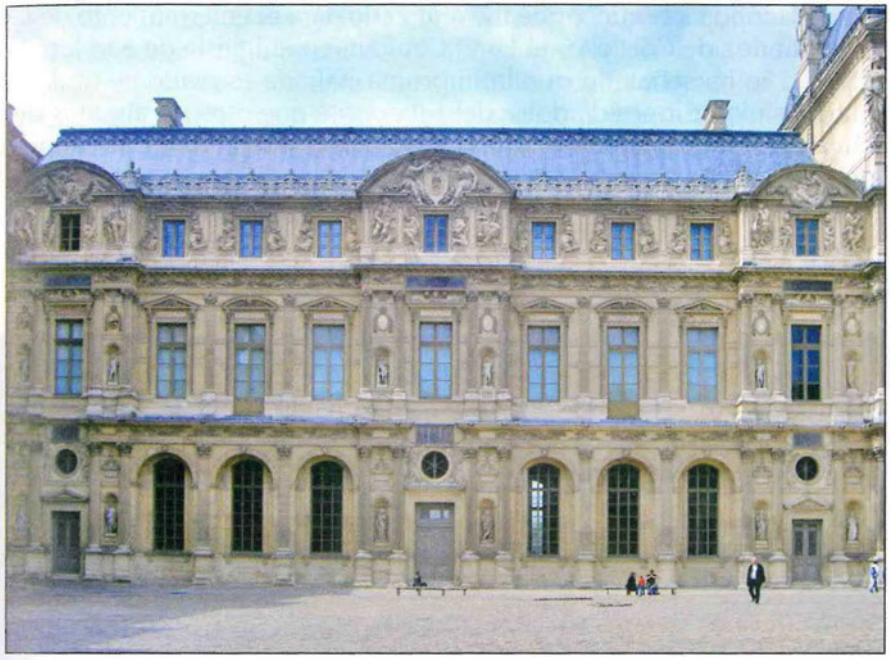


Figura 5.70. Pierre Lescot. *Cour carrée* del palacio del Louvre. 1549-1555. París.

La adaptación devocional de la escultura italiana en España

En el campo de la escultura devocional, los artistas italianos que viajaron a España incorporaron el nuevo lenguaje formal del Renacimiento adaptando el material a los gustos locales y a las necesidades de la demanda religiosa. Además, el cambio de soporte desde el mármol a la talla en madera o el modelado en barro implicaba normalmente la incorporación de policromía. Este salto motivó que el aspecto general de las obras variara nota-

blemente. Sin embargo, una apreciación más detallada revela la comunidad formal con el trabajo desarrollado en Italia pese a que el cambio en material y tema nos haga pensar que media más distancia. Entre la segunda y la tercera década del siglo se establecieron en España varios escultores italianos cuya producción tuvo gran influencia en los medios artísticos locales. Los hermanos Jacopo Torni (1456-1526) y Francisco Torni, conocidos como los Florentino o los Indaco, llegaron a Granada hacia 1520 para trabajar en la remodelación cristiana y humanista de la ciudad. Además de integrarse en programas de la Corona como la decoración de la Capilla Real, se relacionaron con artistas de la ciudad y respondieron también a la demanda corriente del nuevo reino granadino. De su trabajo destaca el *Entierro de Cristo* de Jacopo Florentino, que fue realizado para el enterramiento de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, en la iglesia de San Jerónimo (fig. 5.71). Se ha señalado que la impronta italiana es evidente en la referencia a las expresiones de dolor del *Laocoonte* que ofrecen algunos de los personajes. Aunque puede existir la tentación de relacionar la capacidad emocional de estas figuras con el ambiente hispánico, sus raíces formales están en Italia.

Figura 5.71. Jacopo Florentino, *Entierro de Cristo*. 1521-1526. Granada, Museo de Bellas Artes.

Pietro Torrigiano (1472-1528) llegó igualmente a Granada hacia 1520, aunque se desplazó a Sevilla, cuyo mercado artístico estaba comenzando a crecer de forma notable. Su obra más relevante en esta ciudad fue el *San Jerónimo penitente* que modeló en barro cocido para el convento de San Jerónimo de Buenavista (fig. 5.72). Torrigiano, que se había formado en Florencia y trabajó en Roma a comienzos del siglo XVI, realizó una obra que destaca por su trabajo anatómico, por la valentía y dinamismo de su postura, y por la apertura a diversos puntos de vista. Todos estos elementos eran novedosos en el entorno español. La escultura alcanzó pronto relevancia (Vasari la mencionaba sin haberla visto y Pacheco la calificaba de "famosa") y fue uno de los fundamentos de la escuela escultórica sevillana. Por otra parte, la comparación de esta pieza de Torrigiano con lo que sabemos que Alejo Fernández estaba pintando en esos años en la misma ciudad revela muy bien el alcance de la coexistencia de lenguajes y modelos con que se iniciaba el Renacimiento. Mientras Torrigiano competía con Miguel Ángel en la definición de los parámetros del Renacimiento tardío, Alejo (cuyo hermano Jorge era escultor) proponía aún como máxima novedad la construcción cuatrocentista del espacio. (AUH)

Figura 5.72. Pietro Torrigiano, *San Jerónimo*. *ca.*1525. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

El Greco

Doménikos Theotokópoulos, más conocido como El Greco (1541-1614), es el pintor más relevante de cuantos trabajaron en España durante el siglo XVI, y desde luego el único que se ha transformado en un mito (o un tópico) en sí mismo (Álvarez Lopera, 1987). En España fue recuperado historiográficamente en el siglo XIX para convertirse en un presunto espejo de una aún más presunta alma española. En Europa esa misma recuperación coincidió con un notable interés por sus capacidades expresivas, que fueron leídas en conexión con la propia evolución del arte continental a comienzos del pasado siglo. El Greco es hoy prácticamente el único artista del Renacimiento español que figura en todos los manuales generales de historia del arte producidos fuera de la península. Eso no quiere decir sin embargo que el Greco fuera un pintor español. Ni que su pintura lo sea esencialmente. Su obra ha sido interpretada como consecuencia del misticismo español, del bizantinismo griego o como reflejo fiel de la Contrarreforma. Sin embargo, hoy se entiende que básicamente es pintura italiana trasplantada a España, y producto de la evolución de las ideas artísticas venecianas y romanas del *Cinquecento*. Otra cosa es que en ocasiones utilice elementos compositivos de raíz bizantina, o que las formas venecianas estuvieran naturalmente puestas al servicio de las prácticas religiosas y sociales del Toledo del último cuarto del siglo XVI.

Su trayectoria artística se inició en la isla de Creta, de donde era natural. Allí alcanzó cierto reconocimiento como pintor, trabajando en la pintura de iconos y en pequeños cuadros que mezclaban la tradición griega con elementos del Renacimiento italiano. Hacia 1567 se desplazó a Venecia, que era la gran metrópoli de referencia en el Mediterráneo oriental, y el destino lógico para un pintor de ese entorno. Allí permaneció sólo tres años, pero estuvo en las cercanías del taller de Tiziano y tuvo tiempo suficiente para terminar de dominar el nuevo modelo pictórico occidental y asimilar la revolución formal desarrollada por este maestro y sus seguidores, especialmente Tintoretto y Jacopo Bassano. Sus pinturas de ese periodo muestran la confluencia de préstamos formales procedentes de distintas fuentes. La *Expulsión de los mercaderes del templo* de la National Gallery de Washington fue realizada justo antes de salir de Venecia o al poco de su llegada a Roma (fig. 5.73). En ella hay por un lado un acento en la construcción del espacio por medio de la perspectiva y un intenso estudio de la arquitectura en la línea de las grandes composiciones de Tintoretto, como el *Lavatorio*. También encontramos un desarrollo de la pincelada y color siguiendo el pictoricismo veneciano. Junto a estas notas dominantes aparecen igualmente referencias compositivas y tipos físicos extraídos del estudio de dibujos de Miguel Ángel, y de obras de Rafael (*La escuela de Atenas*), Giulio Clovio, Tiziano, Tintoretto y Veronés. En sus primeros años italianos, El Greco realizaba su aprendizaje a través de citas continuas a los maestros.

Figura 5.73. El Greco, *Expulsión de los mercaderes del templo*. *ca*. 1570. Washington, National Gallery.

La estancia en Venecia devino fundamental para la pintura de El Greco. El pintor mantuvo la desmaterialización del dibujo que había aprendido allí a lo largo de toda su carrera. Incluso la acentuó con el paso de los años. Su forma de trabajar sin duda tenía que contrastar en un contexto donde, según Pacheco, otros pintores españoles formados en Italia prefirieron seguir el modelo romano, por coincidir más con el gusto por las figuras acabadas que imperaba en la península:

> *"Todos los grandes hombres que ha tenido España en la escultura y pintura, un Berruguete, Becerra, Machuca, el Mudo, Maese Pedro [Pedro de Campaña], Luis de Vargas, gloria de nuestra patria, después de haber con increíbles trabajos consumido lo mejor de sus vidas en Italia, aspirando con sus ingenios más que humanos a dexar de sí memoria eterna, escogieron, como nos muestran sus obras, el camino de Micael Ángel y Rafael de Urbino y de los desta escuela, lleno de debuxo, de suavidad, de hermosura, profundidad y fuerza, apartándose de las pinturas borradas y confusas y que no imitan el modo de los antiguos, ni la verdad de lo natural, en los trajes y desnudos".*

Las distintas versiones de *El soplón* que realizó en sus años romanos demuestran el peso que, incluso estante en Roma, tuvo el modelo veneciano en él (fig. 5.74). La obra tenía un origen arqueológico de filiación clási-

ca, ya que probablemente aludía a una referencia que Plinio había hecho sobre un pintor griego denominado Antifilo, al que "se le alaba por su pintura de un muchacho que sopla a un fuego, y por el reflejo que el fuego arroja sobre el aposento, que es en sí hermoso, y sobre el rostro del muchacho". El Greco decidió concentrarse únicamente en el rostro del joven, y el estudio es un alarde de las capacidades técnicas de la pincelada veneciana (muy inspirada en los Bassano) para la representación de los juegos de luces. Es una muestra de cómo esos borrones que asustaban a Pacheco podía recoger con fidelidad la realidad visible.

Figura 5.74. El Greco, *El soplón*. *ca.*1570-1576, Nápoles, Museo Nazionale de Capodimonte.

El Greco llegó a Roma en 1570, formando parte de la familia del cardenal Alejandro Farnesio. Se ha indicado que su dedicación principal en esta ciudad debió ser la pintura de miniaturas, como acredita la especialidad de *pittore a carte* bajo la cual se inscribió en la Academia de San Lucas, aunque se conocen varias obras de formato mediano, devocionales y profanas, que realizó en esos años. Miguel Ángel era la referencia pictórica funda-

mental en la ciudad. Sin embargo, tras su formación veneciana el uso del color que hacía Miguel Ángel le parecía deficiente; y así Pacheco, gran defensor del modelo florentino basado en el dibujo, no podía dejar de sorprenderse cuando El Greco criticaba al gran maestro:

> *"Por donde me maravillo mucho [...] que preguntando yo a Dominico Greco el año de 1611, ¿cuál era más difícil el debuxo o el colorido? me respondiese que el colorido. Y no es esto tanto de maravillar como oírle hablar con tan poco aprecio de Micael Ángel (siendo el padre de la pintura) diciendo que era un buen hombre y que no supo pintar".*

Con todo, es evidente que el tratamiento anatómico de Miguel Ángel modificó sustancialmente su forma de pintar. Aunque El Greco pensara que su aplicación del color era insuficiente, le impresionaba su diseño cuando estaba concretado en escultura. Como se ha señalado, además del Cristo del *Juicio Final*, tomó prestadas de Miguel Ángel las figuras de algunas de sus esculturas florentinas: el *David*, personajes de las tumbas de los Medici, o la *Piedad*. Habitualmente se ha señalado que la *Trinidad* que realizó El Greco al poco de instalarse en España, para el monasterio de Santo Domingo de Toledo, es una reinterpretación de la *Piedad* de Miguel Ángel que hoy está

Figura 5.75. El Greco, *Trinidad*. 1577-1579, Madrid, Museo del Prado; y Miguel Ángel, *Piedad*. *ca*.1550. Florencia, catedral.

en la catedral de Florencia, pero que él pudo ver en Roma (fig. 5.75). Por otro lado, su pertenencia a la corte de los Farnesio también le llevó a entrar en contacto con Parma y conocer allí la pintura de Correggio.

El desplazamiento de El Greco a Toledo tuvo lugar en 1577. En Roma había trabado contacto con Luis de Castilla, quien era un religioso erudito al que conoció en el círculo intelectual de Fulvio Orsini. Castilla debió apreciar la personalidad artística del pintor, y le apoyó en su traslado y durante el resto de su carrera. Una vez en España, El Greco trató lógicamente de hacerse un hueco en el programa artístico de El Escorial. Pensaba que su filiación veneciana habría de ser un punto a su favor en el horizonte artísti-

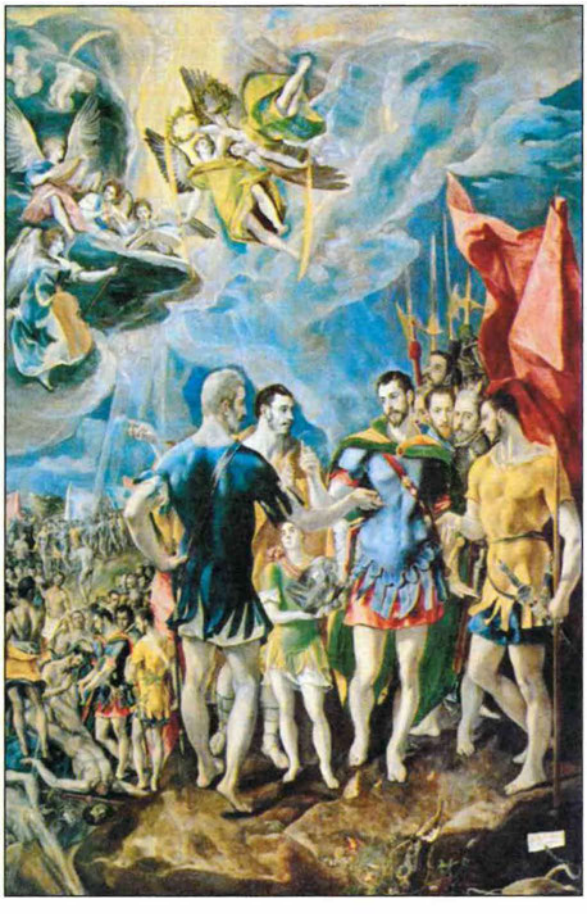


Figura 5.76. El Greco, *El martirio de San Mauricio y la legión tebana*. 1580-1582. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

co de Felipe II. Su intento coincidió además con la búsqueda de pintores que siguió al fallecimiento de Navarrete. Así consiguió el encargo de pintar un *Martirio de San Mauricio y la legión tebana*, que habría de funcionar como prueba (fig. 5.76). El cuadro estuvo terminado en 1582 y fue sometido a examen, siendo, como avanzamos antes, rechazado por inconveniente para sorpresa del pintor. Según Sigüenza:

> *"De un Dominico Greco, que agora vive y haze cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un quadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar destos santos; no le contentó a su Majestad (no es mucho) porque contenta a pocos, aunque dizen es de mucho arte, y que su autor vale mucho, y se vee en cosas excelentes de su mano. En esto ay muchas opiniones y gustos; a mí me parece que esta es la diferencia que ay entre las cosas que están hechas con razón y con arte a las que no la tienen [...]. Y tras esto (como dezía en su manera de hablar nuestro Mudo) los Santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser esta".*

Esas palabras tan duras se dirigían hacia uno de los cuadros más meditados por parte de El Greco y probablemente una de las obras en las que puso más empeño. No obstante, ni su pincelada ni su elaborado juego manierista de disposición de la historia en distintos planos encajaban con las expectativas del monarca. En primer lugar aparece San Mauricio defendiendo su fe ante los romanos, después la escena del martirio de sus soldados, con el santo situado de nuevo entre ellos, y finalmente en un último espacio hay unas figuras que parecen ser las almas de los mártires cristianos. Una gloria celestial cierra la composición. El conjunto, con la tranquila conversación y la galería de retratos que proponía en el primer plano, provocaba menos devoción de la que se esperaba.

Habiendo fracasado en el intento de ser pintor real, El Greco encontró su espacio de trabajo en el grupo de religiosos toledanos que gravitaba en torno a la familia de Luis Castilla. Este clérigo era hijo del deán de la catedral de Toledo, Diego de Castilla, y la relación le abrió las puertas de la élite religiosa de Toledo. La primera obra que realizó en España, todavía antes de probar suerte en El Escorial, fueron unas pinturas para tres retablos de la iglesia del monasterio de Santo Domingo el Antiguo, que fueron financiados por el deán Castilla como albacea de doña María de Silva. Allí hizo una exhibición de los resultados de su aprendizaje italiano. La *Asunción de la Virgen* del lienzo central seguía el cuadro del mismo tema por Tiziano en Santa Maria dei Frari, y la *Trinidad* tomaba como hemos visto elementos de los tipos escultóricos de Miguel Ángel. Además, la gran superficie de estas pinturas permitía mejorar la presencia de sus figuras, que aumentaban la escala a un tamaño incluso superior al natural. Con ello, y con la mayor destreza que progresivamente había ido adquiriendo para la composición, pudo

dejar de lado los andamiajes arquitectónicos que había utilizado en Italia para construir el espacio.

Al mismo tiempo que realizaba los cuadros para Santo Domingo, contrató el *Expolio* para la catedral de Toledo, igualmente bajo los auspicios de don Diego de Castilla. El Greco encontró sus primeras objeciones en España con esta obra. Dentro del espíritu trentino, el cabildo denunció la poca claridad de la composición y la inclusión de figuras (dos soldados, la Virgen, María Magdalena y la madre de Santiago) que no aparecían en las fuentes bíblicas sobre la historia y distraían la atención sobre el asunto central del lienzo. El conflicto llegó finalmente a los tribunales y fue también el primero de los problemas legales que el pintor enfrentó en España. Años después, sostuvo otro famoso pleito a partir de su trabajo en Illescas, tratando de defender una posición de excelencia para la práctica artística tal y como había visto en los grandes maestros italianos.

Entre 1586 y 1588, ya plenamente instalado en Toledo, El Greco realizó otra obra fundamental de su carrera, el *Entierro del señor de Orgaz*. El lienzo, de gran formato, estaba destinado a la parroquia del vecindario del pintor y representaba un milagro que presuntamente tuvo lugar en Toledo en 1312. En este caso, la escena central se situaba en un plano principal, con la visión destacada de San Esteban y San Agustín haciendo de sepultureros del señor de Orgaz. Este hecho compartía protagonismo con una doble composición que reflejaba en el plano inferior a contemporáneos del pintor dando testimonios del milagro, y en el superior una gloria celestial. El contraste entre la reproducción naturalista de los personajes terrenales y la vocación sobrenatural de las figuras de la gloria es notable.

En los treinta años posteriores, El Greco continuó residiendo en la ciudad, con alguna intervención puntual en otras poblaciones cercanas y en Madrid, como el retablo que ejecutó para el Colegio de doña María de Aragón (1596-1600). La aparición de Toledo al fondo del *Laocoonte* como una nueva Troya, o sus paisajes de esta ciudad, revelan igualmente la progresiva integración de El Greco en la sociedad toledana. Gran parte de sus retratos procedieron de ese ámbito. Pero no sólo, entre sus retratados figuraron el cardenal Fernando Niño de Guevara, fray Hortensio Félix Paravicino, Antonio de Covarrubias, el cardenal Tavera y otros personajes hoy desconocidos como el famoso *Caballero de la mano en el pecho* del Museo del Prado. En estas obras, como en el retrato romano que realizó de su amigo Giulio Clovio, El Greco también siguió los modelos venecianos de Tiziano y Tintoretto. Aunque su atribución no sea segura (para algunos podría ser obra de Sofonisba Anguissola o de Sánchez Coello) y su identificación sea controvertida (probablemente se trate de una dama madrileña), uno de los retratos más interesantes que habitualmente se adscriben a El Greco es la *Dama del armiño* (fig. 5.77). En él contrasta el acabado del rostro, que ha sido interpretado como una forma de acercarse al gusto por el retrato flamenco que imperaba en Madrid, con un

trabajo absolutamente veneciano del ropaje de piel, que estaría en la línea de Tiziano y, en España, del Velázquez más valiente.

Figura 5.77. Atribuido a El Greco, *Retrato de la dama del armiño*. *ca*.1577-1579, Glasgow, Pollok House.

Conforme avanzó su carrera, El Greco fue acentuando progresivamente las características formales que convertían a su obra en un producto netamente diferenciado en el contexto español: las deformaciones de las proporciones, la desmaterialización del espacio y la insistencia en la disolución de la pincelada y el color. Gran parte de las pinturas de los últimos años fueron cuadros de devoción, de los que realizó varias versiones atendiendo a la demanda mayoritariamente religiosa de sus clientes. Así están la *Oración en el huerto*, el *Cristo abrazado a la cruz* o la *Adoración de los pastores* (fig. 5.78). Precisamente este último tema fue el asunto que escogió él mismo para su propio altar funerario. En esta, que es una de sus últimas obras, sus características personales aparecen especialmente resaltadas, desde la evaporación del espacio a los juegos de luces que habíamos visto en *El soplón*. Aunque con frecuencia se ha subrayado la espiritualidad de estas representaciones destacando por ejemplo el alargamiento de las figu-

ras y la subjetividad del color, hay que tener en cuenta que gran parte de esta percepción mística es probablemente producto de nuestra visión contemporánea. Al igual que para José de Sigüenza sus personajes no provocaban especiales ganas de rezar, el tratadista barroco Antonio Palomino entendía que estas deformaciones no buscaban sino una distinción estética "con tal extravagancia, que llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo, como en lo desabrido del color". Es significativo que estos dos teóricos de la Edad Moderna, que eran bastante conscientes de la función religiosa de las imágenes, no reconocieran esa presunta espiritualidad mística como un elemento extraordinario de estas pinturas.

Figura 5.78. El Greco, *La adoración de los pastores*. *ca.*1612-1614. Madrid, Museo del Prado.

En este contexto, es importante señalar que las consideraciones que tradicionalmente se han venido indicando sobre el carácter exacerbadamente religioso de la pintura de El Greco son al menos parcialmente falsas. Sin duda es posible relacionar su pintura con el pensamiento místico de la época, pero esto podría hacerse igualmente con casi todo el arte devocional del momento. No existen además pruebas de que ese tipo de religiosidad fuera compartida por el pintor y sus clientes habituales. Más bien, y según se ha venido señalando, sus deformaciones de las proporciones y las distorsiones del espacio no son tanto medios para la mística como derivaciones del pensamiento

Figura 5.79. El Greco, *Pandora*. 1600-1610. Madrid, Museo del Prado.

Figura 5.80. El Greco, *Laocoonte* (detalle). *ca.*1608-1614, Washington, National Gallery.

manierista italiano. Sus ideas artísticas son bien conocidas gracias a las anotaciones que realizó a dos ejemplares de Vitruvio y Vasari, y por sí mismas explican las soluciones estéticas que emplea (Marías y Bustamante, 1981 y Marías, 1992). El Greco utilizaba un canon estético diverso, la acentuación del subjetivismo de la representación y la suspensión de la ventana albertiana para simbolizar con ello la sobrenaturalidad. Pero estos recursos expresivos alcanzaban igualmente otros temas. Ni sus retratos de damas, ni la escultura de *Pandora* del Museo del Prado, ni las figuras del *Laocoonte*, que contienen las mismas distorsiones de canon que cualquiera de sus santos, son fácilmente relacionables con la literatura mística (figs. 5.79 y 5.80). (AUH)

Bibliografía comentada

BELTRAMINI, G., BURNS, H., eds. (2009): Catálogo de la exposición *Palladio*. Madrid, La Caixa-Turner.
Obra de síntesis en la que se estudia a Palladio, con todas sus obras comentadas, por lo que es un buen instrumento para adentrarse en el conocimiento de uno de los arquitectos que más ha influido en la arquitectura posterior.

BRUSCHI, A. coord. (2002): *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*. Milano, Electa.

CONFORTI , C. y R. J. TUTTLE,R. J., coords. (2001): *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*. Milano, Electa.
Estos dos libros han sido escritos por los mejores especialistas en arquitectura italiana, y abordan su estudio a lo largo del Cinquecento tanto analizando los grandes centros artísticos, como los temas clave transversales para la comprensión de esa arquitectura.

CARPO, M. (2003): *La arquitectura en la era de la imprenta*. Madrid, Cátedra.
Ensayo sobre la difusión de la arquitectura del Renacimiento a través de los tratados escritos. De manera particular se analizan las implicaciones derivadas de la aparición de estampas con modelos arquitectónicos que podían ser copiados por maestros en diversos lugares de Europa.

MARÍAS, F. (1989): *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, Taurus.
Análisis sistemático del arte español del siglo XVI realizado desde una perspectiva metodológica amplia y enraizada con la historia cultural. Su publicación en 1989 condujo a una revisión de los tópicos historiográficos tradicionales sobre el Renacimiento hispano.

Tema 6

RELIGIÓN

La liturgia y el espacio religioso antes y después de Trento

La arquitectura religiosa también miró a la antigüedad como fuente de inspiración. Por ejemplo, la utilización de los frontones de los templos clásicos en las fachadas de las iglesias construidas por Andrea Palladio (1508-1580), como ya habían hecho arquitectos anteriores, se adaptó con sabiduría a unas iglesias de naves a distinta altura (fig. 6.1). El frontón central se correspondería con la

Figura 6.1. Andrea Palladio. Iglesia del El Redentor. Iniciada en 1577. Venecia.

nave principal, mientras dos semifrontones a los lados reflejaban al exterior la existencia de naves laterales de menor altura. Así lo hizo en San Francesco della Vigna, el Redentore, y San Giorgio Maggiore en Venecia. Eran iglesias luminosas con una buena visibilidad del altar. En la iglesia para el monasterio de San Giorgio, proyectada en 1565 con un modelo en madera, aunque acabada después de la muerte de Palladio, el arquitecto se inspiró en la arquitectura antigua de las termas romanas, como se aprecia en la gran bóveda que cubrió el refectorio. Situado en una isla, su fachada, visible con su blancura deslumbrante desde todo el *Bacino* de San Marcos, recuerda la de un templo romano antiguo, pero en mucha menor medida de lo que en principio proyectó Palladio, que fue un pronaos con columnas gigantes, algo que también Miguel Ángel pensó para la fachada de San Pedro del Vaticano (Beltramini, 2009) (fig. 6.2).

Figura 6.2. Andrea Palladio. San Giorgio Maggiore. Iniciada en 1565. Venecia.

En el Renacimiento siguieron construyéndose iglesias con naves escalonadas a distinta altura, pero como ya hemos visto una de las tipologías más utilizadas de iglesias fue la de la *Hallenkirche,* o planta salón, con naves a la misma altura, que procedían de Centroeuropa. Eran más fuertes y menos complicadas en cuanto a los empujes de las naves laterales de lo que lo eran las que tenían estas a distinta altura, y daban a la iglesia una gran luminosidad, incluida la que llegaba hasta el coro. En Italia la podemos encontrar por ejemplo en el siglo XV en la catedral construida por Pío II en Pienza, que proyectó Bernardo Rossellino (fig. 6.3). Probablemente tanto este papa como el obispo de Burgos, Alonso de Cartagena, conocieran el modelo en su viaje al concilio de Basilea, y ambos lo importaron a sus países en las obras que pro-

movieron. Hubo ciertas reticencias a su implantación en las catedrales españolas del siglo XVI, salvo en alguna como Plasencia o Baeza, probablemente por el conservadurismo de los cabildos, pero en cambio se utilizó mucho en otras iglesias, como colegiatas o parroquias, construidas por canteros vascos y montañeses a través del foco burgalés, siendo uno de los muchos ejemplos la iglesia de Mota del Marqués, de Rodrigo Gil de Hontañón.

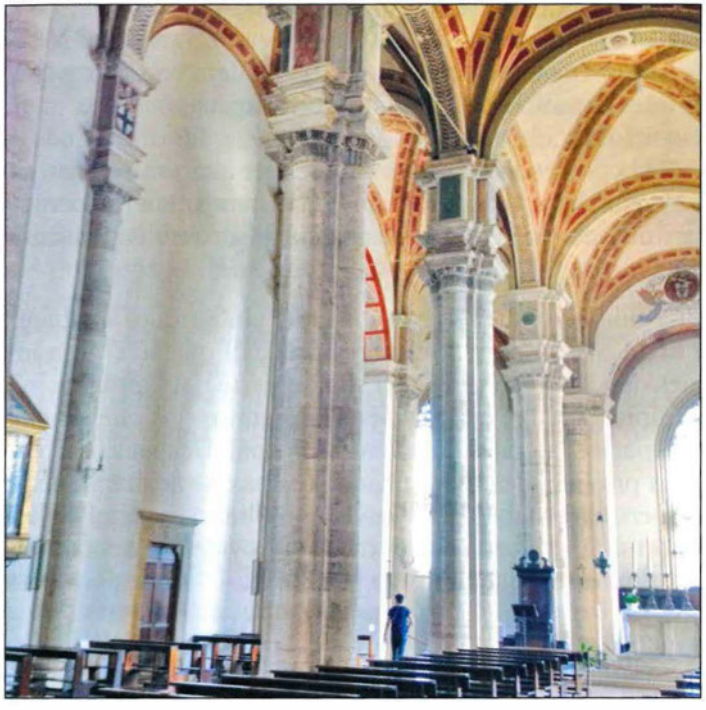


Figura 6.3. Bernardo Rossellino. Interior de la catedral de Pienza.

Del Concilio de Trento (1545-1563), tan solo salieron disposiciones muy generales sobre el arte y la arquitectura, y fueron los concilios provinciales los que fueron dando normas más concretas sobre las imágenes y el espacio religioso. Una de las primeras consecuencias del Concilio fue que las órdenes religiosas debieron trasladar sus casas a las ciudades para cumplir con lo que la Iglesia católica reformada exigía, que era la de adoctrinar al mayor número posible de fieles. Y fue tal la migración, que la misma Santa Teresa cuenta en su libro de *Las Fundaciones* lo que le costó muchas veces encontrar en las ciudades casas en las que fundar un nuevo monasterio "con andar tantas Órdenes buscando casa".

El imperativo de la predicación llevó a que las iglesias tuvieran grandes naves que permitieran la afluencia de fieles, unas naves despejadas de elementos que pudieran interferir la visión del altar construyéndose mucho menos las iglesias de planta central. Este tipo de iglesias, con una nave, capillas entre contrafuertes y coro en alto eran las que desde mediados del siglo XV se utilizaban en las iglesias conventuales de predicación. Después de Trento se usaron cada vez más las capillas laterales, que permitían la simultaneidad de celebraciones. En muchos casos, como en el Gesù, estaban comunicadas entre sí (lo que ya se dio antes en algunas de las iglesias de predicación de los dominicos y franciscanos en la Baja Edad Media en Francia, Italia y Aragón), para que la iglesia se pudiera recorrer a través de esas capillas sin interrumpir la celebración del altar mayor. Esas capillas laterales permitían reforzar el culto a los santos, una de las directrices de la Reforma católica, así como que los sacerdotes celebraran misa diariamente. Asimismo los brazos del crucero se acortaron, para que el espacio tuviera un sentido longitudinal, que era el que marcaba el camino y la mirada del fiel hacia el altar.

La predicación hizo que los púlpitos, que tanta riqueza habían tenido a lo largo de la Edad Media por ser el lugar desde el que se emitía la palabra de Dios, después de Trento continuaron siendo parte del "mobiliario", en madera o piedra, imprescindible en las iglesias. Mientras, los nuevos confesonarios invadían los espacios laterales de la nave principal. Después de Trento los sucesivos concilios provinciales fueron dando reglas que acabarán generando esos confesonarios en madera, que constituyen mobiliario esencial de las iglesias de la Contrarreforma. La riqueza de sus materiales y de su decoración les sacó de los lugares discretos en que antes se practicaba la confesión, para ocupar la nave principal.

Para los confesonarios dio normas muy claras el cardenal Carlo Borromeo (1538-1584) que publicó en Milán en 1577 *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. En esta obra daba normas para la construcción y mobiliario de las iglesias, que reflejaban los cambios que la finalización del Concilio de Trento había introducido en la iglesia católica. San Carlos Borromeo y otros poderosos eclesiásticos imbuidos del espíritu contrarreformista abundaron en la preferencia por las plantas con forma basilical, con crucero, nave central y laterales. Simbólicamente –por mucho que se acortaran los brazos del crucero– recordaban la figura del Crucificado, pero también era la tipología tomada del mundo civil romano adoptada por las primeras iglesias cristianas. Escribía Borromeo que la planta más adecuada para una iglesia era "la que presenta la forma de cruz, como se manifiesta claramente en las santas basílicas mayores de Roma, construidas de ese modo". Pronto se vio que para los fines que se propuso la iglesia católica después de Trento, la nave única era la más operativa, al no haber columnas o pilares que pudieran impedir la visión del altar y escuchar y ver al predicador.

Los espacios centralizados no van a desaparecer después de Trento, e incluso se integran en otros desarrollos espaciales, pero sí quedaron algo relegadas como formas de experimentación basadas en los modelos de la antigüedad clásica. Citamos de nuevo a Carlo Borromeo: "el tipo de edificio circular fue utilizado de ordinario en los templos paganos, pero es menos habitual entre el pueblo cristiano. Por lo tanto, toda iglesia, y principalmente aquella que requiera un aspecto distinguido en su construcción, deberá edificarse con preferencia en la forma de cruz; y pudiendo esta ser múltiple, óptese entonces por la alargada". Muchas de las iglesias centralizadas –circulares, cuadradas cubiertas con cúpula, de cruz griega...– fueron dedicadas a la Virgen. Los baptisterios octogonales celebraban la liberación del pecado original por el bautismo, pero se podían relacionar también con la Virgen, que nació sin el, tal como recuerda la fuerte devoción a la Inmaculada Concepción, aunque fuera un dogma no aprobado por la iglesia católica hasta el siglo XIX. Sin embargo, quizá haya que mirar al Panteón de Roma, la cúpula por excelencia de la arquitectura universal, que fue consagrado a la Virgen como *Santa Maria ad Martyres* en el 608 por el papa Bonifacio IV, o a otra cúpula universalmente admirada, la de Santa Sofía de Constantinopla, profanada con la conquista turca de esa ciudad en 1453, para entender la dedicación a lo femenino de espacios centralizados cubiertos con cúpula como una suerte de resarcimiento por parte del cristianismo (Conforti, 1997). Por todo ello, aunque después del Concilio predominaran las plantas de cruz latina, no desaparecieron por completo las iglesias centralizadas.

Uno de los lugares en las iglesias que más debates suscitó antes y después de Trento fue el del coro. La intervención de Borromeo como arzobispo en la catedral de Milán, al llevar el coro a la cabecera rodeando el altar, influiría en que se adoptara la misma disposición en otras iglesias, como la catedral de Valladolid de Juan de Herrera, siendo el nexo que pudo hacer conocer el modelo el pintor y arquitecto milanés Pellegrino Tibaldi, que trabajó en la corte de Felipe II (Navascués, 1998). Los coros en la nave central de los templos, como estaban en las catedrales españolas, unidos con el altar mayor con la *via sacra*, un pasillo privado, impedían que los fieles siguieran las ceremonias en una nave despejada. En cambio los coros en el presbiterio, permitían la visibilidad del altar desde la nave. Los coros en la cabecera, que vemos en las iglesias de Palladio, como San Giorgio el Mayor de Venecia –aunque esa zona del presbiterio se hizo después de muerto el arquitecto– eran lo frecuente en Italia después de Trento, y permitían las celebraciones litúrgicas en las que el altar era el foco de la doctrina que todos podían ver, casi el punto focal de una perspectiva construida con todas las miradas de los fieles. También se obtenía el mismo resultado con el coro en alto a los pies, tradicional en las iglesias de predicación franciscanas y dominicas, y que se adopta en la basílica de san Lorenzo de El Escorial, dejando todo el espacio de la nave para las ceremonias procesionales en esta iglesia de corte (fig. 6.4).

Figura 6.4. Juan de Herrera. Coro de la Basílica del monasterio de El Escorial.

Si hablamos de arquitectura religiosa y ceremonia, no podemos dejar de recordar que esos espacios que hoy vemos desnudos, y nos pueden hacer pensar en la falta de ornamento como característica de la arquitectura clasicista, fueron muy adornados en las celebraciones religiosas. Las flores, la música, las luces de las velas hicieron visible el mundo divino, convirtiendo el interior de las iglesias en una imagen del cielo en la tierra, lo que no se hubiera conseguido sin los tapices, cuadros, hiedras... con las que se adornaban los muros, y que en España dieron lugar a un oficio que era el de "colgadores de iglesias". (ACM)

El soporte visual de la liturgia y la devoción

En la Edad Moderna, tanto la existencia de estados confesionales que basaban gran parte de su poder en la organización eclesiástica, como la extensión de la vivencia religiosa a múltiples los ámbitos vitales, condujeron a un recurso continuo a la imagen religiosa como medio de adoctrinamiento ideológico

y expresión vital. La mayor parte de la demanda artística fue religiosa, de manera que puede decirse que el pintor y el escultor fue un "visualizador profesional de historias sagradas", en palabras de Michael Baxandall en referencia a los pintores del *Quattrocento* italiano. Esta demanda se incrementó además de manera notable. Nunca antes se encargaron tantas imágenes religiosas. Esto vale tanto para los retablos que funcionaban como máquinas litúrgicas públicas en las iglesias, como para las pequeñas obras destinadas al rezo privado en capillas y casas. El culto religioso impulsó la multiplicación exponencial de todas las imágenes que se vivió en el Renacimiento. Además, es importante resaltar que esta función religiosa contribuyó notablemente a la complejidad de la experiencia y la interpretación de las imágenes en el Renacimiento, demostrando que su funcionamiento común no se limitaba a la idea de la simple reproducción de la realidad visible que había preocupado a los primeros tratadistas.

En el pensamiento teológico del momento, la percepción de la imagen partía inicialmente de la vieja noción de su valor como ilustración de conceptos religiosos para los iletrados. Fra Michelle da Carcano resumía así los usos de la imagen religiosa en un sermón de 1492:

> *"Las imágenes de la Virgen y de los Santos fueron introducidas por tres razones. Primero, en virtud de la ignorancia de la gente simple, para que quienes no puedan leer las Escrituras puedan sin embargo aprender [...]. Segundo, las imágenes fueron introducidas a causa de nuestra indolencia emocional; para que los hombres que no son empujados a la devoción cuando escuchan las historias de los Santos puedan al menos emocionarse cuando los ven, como si estuvieran presentes, en los cuadros. Porque nuestros sentimientos son despertados por las cosas vistas más que por las cosas oídas. Tercero, fueron introducidas a causa de nuestras frágiles memorias [...]. Muchas personas no pueden retener en su memoria lo que oyen, pero recuerdan si ven imágenes".*

Sin embargo, este punto de partida básico encontró muchos matices a lo largo de todo este periodo. Las corrientes iconoclastas que habían existido en el cristianismo desde la antigüedad encontraron cierto seguimiento en el siglo XV, y se produjeron algunos debates tempranos sobre la naturaleza de la adoración debida a las imágenes. Para ser correcta, la adoración debía centrarse en el concepto representado y no en la materialidad del icono. Las prevenciones protestantes contra la imagen (de las que se hablará más adelante) asumían igualmente este valor conceptual, aunque temían la frecuente *iconodulia* que se producía frente a ellas. En Roma y en el resto del orbe que siguió fiel a su doctrina se ratificó el valor de las imágenes, aunque esta defensa encontró algunas resistencias que, incluso en la misma Italia, cuestionaron el significado de pinturas y esculturas entre controversias religiosas y frecuentes heterodoxias que pusieron la revolución visual del Renacimiento en contacto con disquisiciones teológicas, con indagaciones en las imágenes del primer cristianismo y el arte bizantino, con la invención de nuevas imágenes que actualizaban presuntas reliquias del pasado, o con el reconocimiento de poderes milagrosos en algu-

nas imágenes. Así por ejemplo un elemento clave del nuevo arte como es el interés general por la nueva construcción del espacio enfrentó iniciativas de negación de la perspectiva, también la recuperación de los modelos clásicos para la escultura religiosa recibió en ocasiones la sospecha de una conexión con la idolatría pagana, y, como veremos más adelante, el verismo y la aparición de retratos en las imágenes religiosas causó tensiones (Nagel, 2011). En cualquier caso, y pese a las controversias, la afirmación católica de las imágenes fue predominante y alcanzó tanto a las que limitaban su función a la narración de hechos religiosos como a las llamadas imágenes poderosas, fuente de supuestos milagros y de adoraciones especiales, que en ocasiones asumían usos que rayaban la heterodoxia. Todas ellas compartían la función de ser soporte de memoria. En Florencia, al mismo tiempo en que se estaba produciendo el desarrollo de la nueva pintura y la nueva escultura del Renacimiento, se mantenía con gran éxito el culto a imágenes medievales y modernas que se consideraba milagrosas, como la *Madonna de Orsanmichele*, ejecutada por Bernardo Daddi en 1347 y presentada en un espectacular tabernáculo construido por Andrea Orcagna en 1352-1359 (Holmes, 2013) (fig. 6.5).

Figura 6.5. Bernardo Daddi y Andrea Orcagna, *Madonna de Orsanmichele* y tabernáculo. 1347 y 1352-1459. Florencia, Iglesia de Orsanmichele.

Por su parte, la *devotio moderna* fue una nueva corriente espiritual que se desarrolló en el norte de Europa a lo largo del siglo XV. Su expansión posterior entre las élites sociales de todo el continente favoreció un nuevo tipo de relación con la imagen religiosa que potenciaba la demanda artística de representaciones devocionales de uso doméstico. Este fermento bajomedieval había creado las bases para la vivencia de una religiosidad más íntima y personal, al margen del clero y las ceremonias y liturgias. Su éxito en el norte de Europa preparó el camino para la Reforma protestante, y también sustentó la "piedad reflexiva" de Erasmo de Rotterdam, todavía dentro del catolicismo. A través de este autor, alimentó igualmente la nueva espiritualidad del dieciséis español. En este sentido, el "cristianismo interior" que defendían los seguidores de Erasmo podía llevar a una crítica del culto a las imágenes, como en el caso de los reformadores protestantes o los católicos heterodoxos, como el hispano Juan de Valdés. Pero esta tendencia también podía conducir a una experiencia religiosa basada en la intermediación de la imagen, como un soporte para la reflexión y la oración en el ámbito privado (fig. 6.6). Por ello se fomentaron diversos tipos pictóricos de carácter devocional. La imagen de Cristo tuvo un éxito especial en este contexto debido a que este tema fue un eje fundamental del pensamiento de la mayoría de los autores espirituales.

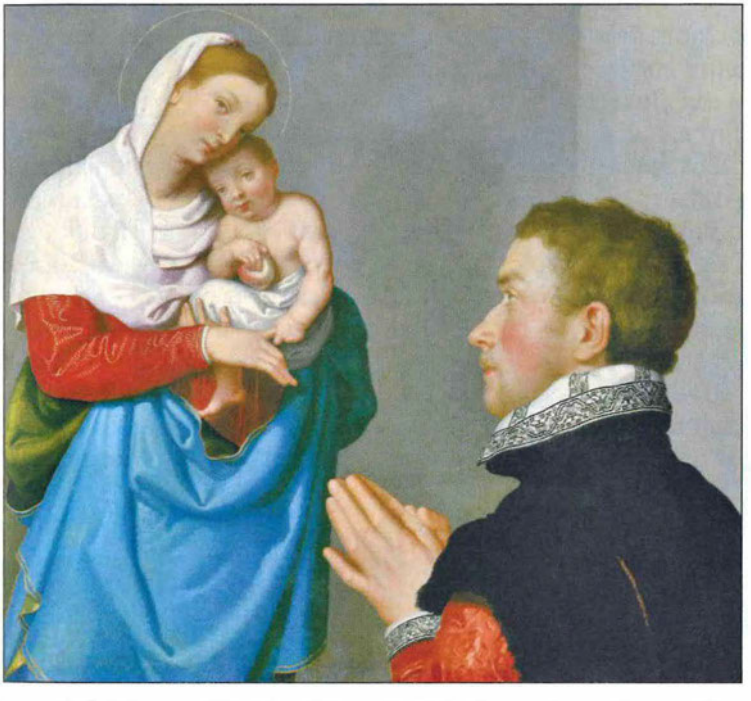


Figura 6.6. Giovanni Battista Moroni, *Caballero adorando una Virgen con Niño. ca.* 1560. Washington, The National Gallery of Art.

Estos usos fueron muy frecuentes en el norte de Europa, y gran parte de las iconografías de las tablas flamencas de pequeño formato responden a esta necesidad. La fórmula tardó poco aparecer en toda Europa, llevada de la mano del extraordinario éxito de lecturas como la *Imitatio Christi* de Tomás de Kempis (*ca.* 1425) y de la abundante difusión de la pintura flamenca. Su influencia se extendió hasta el arte de la Contrarreforma. Las "composiciones de lugar" del ortodoxo jesuita Ignacio de Loyola pretendían un uso devocional de las imágenes cercano al de estos antecedentes. En este contexto, las estampas nórdicas no sólo ofrecían repertorios fáciles para pintores sin grandes recursos creativos; también proporcionaban los arquetipos iconográficos y formales de éxito devocional que eran demandados por el público. Este proceso alcanzaba igualmente a las obras públicas que eran exhibidas en los altares de las iglesias. El arte nórdico era comúnmente relacionado con la devoción. Según Miguel Ángel (recogido por Francisco de Holanda):

> *"La pintura de Flandes satisfará generalmente a cualquier devoto más que ninguna de Italia, la cual nunca le hará llorar una sola lágrima, y la de Flandes muchas. Esto no por el vigor o bondad de la tal pintura, sino por la bondad de aquel devoto. A mujeres parecerá bien, principalmente a las muy vie-*

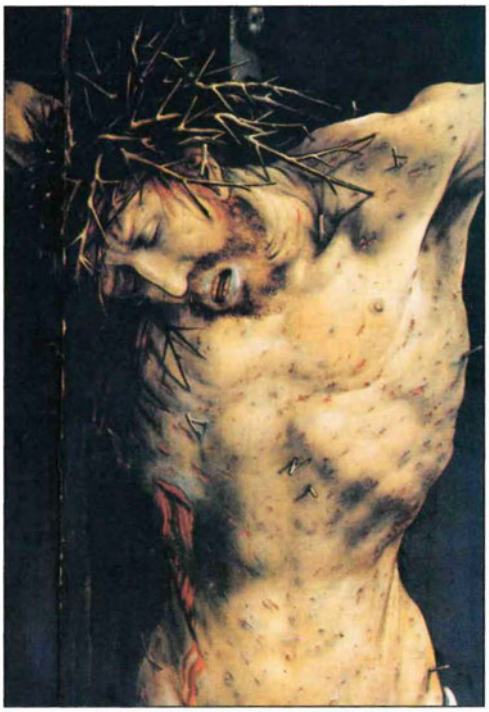


Figura 6.7. Matthias Grünewald, *Crucifixión* (detalle). Retablo de Isenheim. 1514-1516. Colmar, Musée d'Unterlinden.

jas y muy mozas, y así mesmo a frailes y a monjas y algunos caballeros de músicos de la verdadera armonía".

Esta caracterización podía extenderse igualmente a las corrientes aún más dramáticas del expresionismo religioso germano. El retablo de Isenheim, por Matthias Grünewald, es una pintura diseñada para provocar devoción a través de la empatía compasiva ante la representación del sufrimiento (fig. 6.7). En este caso, la referencia a la realidad visible y los recursos expresivos medievales, como las deformaciones de canon, son herramientas para aumentar la conexión emocional. La imagen en detalle nos enseña como el sufrimiento no se reproduce únicamente en la multitud de heridas, en la sangre que mana o en la exageración del torso. Los recursos plásticos del Renacimiento también contribuyen: las espinas clavadas por todo el cuerpo refuerzan su verismo mediante el énfasis en la tridimensionalidad que suponen sus escorzos y los juegos de sombras. (AUH)

Reforma protestante e imágenes

En el ámbito germánico, la Reforma protestante incidió sobre la producción de imágenes religiosas modificando los términos de su recepción por el público. En un primer momento, la interpretación mayoritaria partía de los postulados moderados de Erasmo de Rotterdam, quien había preconizado en su *Enchiridion* (1501) el control de las imágenes sin pretender una ruptura con la Iglesia de Roma. Por ello Erasmo pudo ser fuente de pensamiento tanto para reformados como para los defensores de la Contrarreforma. La imagen religiosa debía abandonar todo lo accesorio (y fundamentalmente todo lo profano) para ser únicamente un soporte de introducción del conocimiento y la experiencia devocional. Para Martín Lutero, convenía por un lado estar a salvo de la posible idolatría que podía desprenderse del uso incorrecto de las imágenes y del pensamiento de que en sí mismas eran elementos sagrados. Por otro lado, Lutero entendía que era un error pensar que los fieles podían ganar el derecho a la salvación mediante el encargo y la donación de obras de arte que podían ser objeto de idolatría (Koerner, 2004). Los estatutos eclesiásticos de la ciudad de Brunswick (1528), redactados bajo la influencia de Lutero cargaban contra las "falsas imágenes" pero establecían que se debían conservar en las iglesias

Figura 6.8. Hans Holbein el Joven, *Cristo muerto*. 1521-1522. Basilea, Kunstmuseum.

aquellas que no eran objeto de prácticas idolátricas "porque no deseamos incurrir en la iconoclastia para destruir imágenes" (Michalski, 1993). En cualquier caso, se confiaba más en la palabra que en la imagen, y por ello abundaron los casos en los que las paredes de las iglesias protestantes se decoraron con citas textuales de la Biblia. Se ha interpretado que el tratamiento contenido de las pinturas de Durero o Hans Holbein el Joven, que combinaba cierta serenidad italianizante con la humanización de las figuras divinas, respondía a estos postulados erasmistas del primer momento de la Reforma protestante. Durero expresó en varios momentos su admiración por Erasmo y Lutero. Holbein grabó varias estampas para la edición del *Elogio de la locura* de Erasmo (1511). Igualmente, su *Cristo en la tumba* suele ser puesto como modelo de este entendimiento del papel de la imagen religiosa (fig. 6.8). Como ha indicado Hans Belting, el verismo anatómico se combinaba con el interés por manifestar la divinidad de un cuerpo que no podía descomponerse.

Dentro de un luteranismo más estricto y militante, muchas de las obras de Lucas Cranach han sido leídas como la expresión artística del pensamiento reformado sobre las imágenes. Cranach, que fue pintor de cámara del príncipe protestante de Sajonia y estuvo en contacto con los principales intelectuales del movimiento, tomó parte en la batalla de ideas y propaganda en torno a la Reforma. Realizó pinturas y estampas de combate que difundieron por toda Europa los retratos de los reformadores y agudas críticas al papado y sus vicios. Por otro lado, sus imágenes religiosas combinaban el patrocinio de iconografías distintivas, que frecuentemente se oponían a las tradicionales imágenes católicas. Así por ejemplo se ha interpretado su insistencia en las mujeres del Antiguo Testamento, con Judit a la cabeza, como el ofrecimiento de un modelo alternativo al culto católico a la Virgen María (fig. 6.9). Se ha dicho también que el anticlasicismo y la escasa atención al espacio de sus composiciones pudiera ser un modo de afianzar la percepción devocional de las mismas, en oposición a las lecturas estetizantes de la imagen religiosa italiana. Desde este punto de vista, el canon y la normativa podrían ser considerados como desviaciones y distracciones del fin religioso primigenio.

En la segunda mitad del siglo XVI, la teoría reformada de la imagen se radicalizó de forma notable. El recelo hacia las impropiedades que manifestaban Erasmo y Lutero derivó en iconoclastia a partir del estricto control que demandaban Andreas Karlstadt, Ulrico Zuinglio y Juan Calvino. Karlstadt, quien había sucedido a Lutero como predicador en Wittemberg, publicó un texto titulado *Sobre la retirada de las imágenes* (1522) en el que refutaba la noción de las imágenes como Biblia de los pobres y pedía su salida de las iglesias. Las destrucciones de imágenes, que habían sido comunes desde los primeros momentos, se convirtieron en habituales en determinadas interpretaciones de la Reforma. Como sugería Calvino, el comportamiento habitual de los cristianos con las imágenes provocaba modos de relación difícilmente defendibles desde una teología crítica: "si dos enemigos se acercan a una imagen de San Jorge, y ambos le piden que les otorgue la victoria. ¿A cuál de los dos se la dará?". (AUH)

Figura 6.9. Lucas Cranach el Viejo, *Adán y Eva. ca.*1538, Praga, Galería Nacional.

El concilio de Trento y las imágenes

La relación entre el concilio de Trento y el arte del Barroco es un tópico historiográfico común. Sin embargo, si nos atenemos exclusivamente a la doctrina sobre el uso de las imágenes que fijó el concilio, este tiene más que ver con la reforma del Manierismo experimentada en el último tercio del siglo XVI que con el arte del siglo XVII. En los últimos años del *Cinquecento* se produjo una reacción artística contra la complejidad formal y conceptual del Manierismo, en busca de una cierta vuelta al orden emanado de las reglas del Alto Renacimiento. Federico Zuccaro (1542-1609) y otros pintores como Girolamo Muziano (1532-1592) promovieron un tipo de composiciones en las que primaba la capacidad de exposición ordenada de los contenidos religiosos y su ajuste con

las fuentes teológicas (Friedländer, 1990) (fig. 6.10). Ambas cuestiones podían relacionarse directamente con los contenidos de las conclusiones expresadas en Trento y con la política artística que la institución promovió a partir de entonces.

Figura 6.10. Federico Zuccaro, *Asunción de la Virgen. ca.*1566. Cortona, Museo Diocesano.

El *Decreto sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes* promulgado en 1563 tenía dos ámbitos básicos de actuación. En primer lugar, significaba la validación de las imágenes como medio de predicación religiosa, ratificando el pensamiento medieval y estableciendo una oposición a las reticencias que los protestantes tenían frente a ellas. En segundo lugar, y en parte como respuesta a las denuncias de los pro-

testantes, Trento establecía que estas imágenes debían utilizarse fuera de todo abuso. Sus conclusiones decían así:

> *"Mas si se hubieran introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, el Santo Concilio desea ardientemente que se exterminen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores. Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la Sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe, enséñese al pueblo, que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores, o figuras. Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los Santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes, ahuyéntese toda ganancia sórdida, evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten, ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa, ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias, para tener comilonas, ni embriagueces: como si el luxo y lascivia fuese el culto con que deban celebrar los días de fiesta en honor de los Santos".*

En esto, Trento seguía la opinión que el pensamiento reformista católico venía manifestando desde la primera mitad del siglo. Erasmo había indicado que:

> *"Sería de desear que no se vieran en los templos de los cristianos nada indigno de Cristo. ¡Vemos ahora pintadas en ellos tantas fábulas y tantas ñoñerías! Así las siete caídas del Señor Jesús, las siete espadas de la Virgen o sus tres votos, otras vanas invenciones de los hombres, para no hablar de los santos, a quienes no se presenta de una forma digna de ellos. Si un pintor quiere imitar a la Virgen María o a Santa Agueda, toma a veces como modelo a una lasciva cortesana, y para imitar a Cristo o a San Pablo escoge algún borracho o a algún bandido. En efecto hay imágenes que provocan más a la lascivia que a la piedad: y estas son sin embargo toleradas por nosotros, porque vemos más mal en suprimirlas que en tolerarlas".*

En cierta medida, la normativa trentina pretendía una actualización de la vieja noción medieval de las imágenes como Biblia de los pobres, con la misión de propagar los dogmas de la fe y promover el ejemplo edificante. En esto continuaba el valor didáctico y ejemplarizante que toda la teoría visual del Renacimiento había defendido. El mayor cambio venía dado por la necesidad de someter los contenidos que se exponían a una revisión de su rigor doctrinal e histórico. El ejemplo más conocido son las vidas de los santos. Según Trento, sus representaciones debían basarse en hechos probados, y no en las fábulas que habían circulado en el mundo medieval como la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. En la segunda mitad del siglo XVI se promovió la investigación filológica y arqueológica para depurar de errores esas vidas y precisar las fuentes lícitas de las representaciones religiosas. Estos contenidos debían transmitirse además de la forma más clara posible. Para que estas disposiciones se cumplieran, Trento indicaba igualmente que la Iglesia debía de dotarse de un sistema de revisión de los ornamentos litúrgicos que

se encontraban en sus establecimientos. Los vicarios tenían que examinar el estado y los medios de cada iglesia, así como la propiedad y corrección de sus imágenes.

Este ánimo de reforma a través de la búsqueda de claridad expositiva y precisión en los contenidos que manifestaba Trento se localiza igualmente en los tratadistas italianos de la segunda mitad del siglo XVI y en la evolución de los pintores durante esos mismos años. Los textos ya no manifiestan necesidad de explicar las reglas de la perspectiva. Se dedican en cambio a exponer qué temas hay que representar y cómo ha de hacerse. Además de las discusiones morales que fueron frecuentes en muchos escritos de la época, como los de Gabriele Paleotti, Giovanni Andrea Gilio o el jesuita Louis Richeôme, tratados como el de Giovanni Battista Armenini contuvieron interesantes apéndices iconográficos que especificaban los temas adecuados para cada espacio y ofrecían modelos para los mismos:

> *"Aún hay más que no se debe tomar a la ligera: que si las pinturas están en lugar sagrado deben ser de tal modo que induzcan lo más posible a la pureza y la honestidad, y ciertamente es cosa poco conveniente ver en estos santos lugares pinturas de tal suerte que aparten los ánimos de los hombres de los pensamientos de la religión y los conduzcan hacia los varios placeres y deleites de los sentidos humanos".*

Entre otros ejemplos, los programas decorativos emprendidos por los jesuitas en el último tercio del siglo XVI y primeros años del siglo XVII resultan arquetípicos de la conjunción entre el valor religioso que Trento atribuía a las imágenes y la renovación de las formas en favor de la claridad y el decoro. Entre otros ejemplos romanos, el ciclo decorativo del Gesú, realizado por Scipione Pulzone (1544-1598), Cavaliere d'Arpino (1568-1640), Federico Zuccaro y Girolamo Muziano entre otros, cuidó estos aspectos, propiciando un estilo en el que se simplificaban las composiciones, se reducía el número de figuras, se retomaba el colorido del alto Renacimiento florentino y se buscaba la conexión emocional. En San Stefano Rotondo, una iglesia para los novicios alemanes, se ejecutó un ciclo de vidas de mártires que pretendía reforzar las vocaciones, contando con pinturas de Niccolò Circignani, il Pomarancio (*ca.* 1530-1597) entre otros (fig. 6.11). Los jesuitas, aunque trabajaron con artistas muy distintos, tuvieron una política artística coherente, que se basaba en el cuidado de los programas iconográficos, siempre bien ajustados a los destinatarios de las obras, y en la adecuación del estilo a la claridad y el decoro. Desde el primer momento tuvieron claro además que era necesario contar con pintores de primera calidad, porque, según ellos mismos indicaban, solo el arte bien ejecutado permitía transmitir correctamente los contenidos. Finalmente, una cuestión muy importante, tanto en las promociones de los jesuitas, como en otras muchas obras inmediatamente posteriores a Trento, es la presencia de cierta apelación a los sentidos como vehículo de transmisión emocional (Hall y Cooper, 2013).

Figura 6.11. Niccolò Circignani, il Pomarancio, *Escenas de martirio*. 1582. Roma, San Stefano Rotondo.

Años más tarde, si bien la amplitud de la utilización instrumental de las imágenes que hizo la cultura del Barroco puede ser considerada heredera directa de Trento; sin embargo, este uso barroco de las artes visuales supuso la infracción de muchos de los presupuestos establecidos en el concilio. La voluntad combativa del Barroco facilitó que se renovasen muchos de aquellos abusos denunciados por Erasmo y Trento. La vigilancia se centró en la noción moral de decoro que había cubierto los desnudos de Miguel Ángel en la Sixtina. Con ello se desterraron las imágenes profanas o potencialmente lascivas de las iglesias, pero dejó de actuarse contra las fábulas y las ñoñerías que había denunciado Erasmo. La corrección iconográfica y la austeridad en la exposición del mensaje resultó ser menos atractiva visual y retóricamente que las historietas poco rigurosas pero de calado popular. La precisión iconográfica que se encuentra por ejemplo en el enjuiciamiento de Veronés o en la decoración de El Escorial fue abandonada años después. Con ello puede entenderse que, si existió un "arte trentino", este fue el del último Renacimiento en lo que toca al seguimiento de sus normas expresas; al tiempo que puede decirse que el Barroco recogió su legado referido a la movilización de las artes al servicio de la religión o su interés por los sentidos y las emociones. (AUH)

Estudios de caso

Fra Angelico

Pese a la interpretación vasariana de la pintura italiana del siglo XV como una carrera constante hacia la consecución de la ilusión de realidad, lo cierto es que la experiencia ante la pintura fue muy variada, y que los modos de representación simbólica basados en la religión enfatizaban frecuentemente otros ingredientes. Los hechos muestran que el ejemplo de la construcción del espacio que ofrecían las pinturas de Masaccio fue adaptado por numerosos pintores a sus propias trayectorias, intereses y necesidades. La pintura florentina del XV mostraba una complejidad mucho mayor que la que se suele sugerir en muchos textos sobre historia del arte. Un sector de la crítica historiográfica reciente, recuperando en parte los trabajos pioneros realizados por Aby Warburg a comienzos del siglo XX, ha resaltado los aspectos irracionales del arte del Renacimiento, así como la proposición de modos representativos que no estaban tan condicionados por la construcción moderna del espacio pictórico. En este sentido, Georges Didi-Huberman ha propuesto una lectura de Fra Angelico que destaca su uso de otros medios ajenos a la construcción perspectívica y la ilusión de realidad, como el color o el vacío, para simbolizar conceptos espirituales que en principio son irrepresentables visualmente al carecer de naturaleza narrativa. Interpretaciones parecidas podrían lanzarse sobre otros muchos autores.

Fra Angelico (1387-1455) fue plenamente consciente del nuevo escenario que planteaba la revolución representativa de Brunelleschi, y por ello no renunció a la verosimilitud del espacio en su continuación personal del modelo visual de la pintura del gótico internacional. Su *Juicio Universal*, por ejemplo, compatibilizaba el mantenimiento de modelos iconográficos del Trecento con un ordenamiento más equilibrado de la composición que reflejaba las nuevas propuestas. Sin embargo, su búsqueda de un lenguaje para la transmisión de contenidos religiosos no estuvo guiada por la experimentación en la construcción del espacio. Los frescos que realizó en el convento de San Marco de Florencia asumieron las leyes de la perspectiva pero no intentaban hacer bandera de ella. La *Anunciación* es una pintura de espíritu gótico cuya caja espacial renacentista pretende pasar inadvertida (fig. 6.12). Sus figuras carecen del interés por la monumentalidad y la filiación clásica de Masaccio, aunque entroncan con su simplicidad a pesar de continuar los cánones estilizados y la elegancia refinada del gótico internacional. Al tiempo, Fra Angelico utilizaba aquí una paleta dominada por los tonos claros como el rosa y el dorado, con el objetivo de fomentar la transmisión de espiritualidad religiosa, en gran parte conseguida debido al tratamiento de la luz y la austeridad ornamental. La comparación de esta pintura con otras del

mismo tema igualmente por este pintor es reveladora de las adaptaciones que las técnicas y los temas sufrían en función de los intereses concretos de cada momento, en este caso los de la simple contemplación religiosa. Esta *Anunciación* era un fresco devocional que estaba situado en una celda monástica, por tanto la magnificencia no era necesaria. Como insiste Martin Kemp, por ello se podía prescindir de los materiales ricos como el lapislázuli y simplificar la decoración. Los medios se escogían aquí para reducir la representación hacia la simplicidad espiritual que demandaba el lugar. (AUH)

Figura 6.12. Fra Angelico, *Anunciación*. *ca.*1440. Florencia, Museo Nazionale de San Marco.

La basílica de San Pedro del Vaticano

Sobre la tumba de San Pedro se alzaba la basílica constantiniana, una de cuyas pocas imágenes podemos ver en el fondo del *Incendio del Borgo*, pintado por Rafael en las Estancias Vaticanas. Julio II decidió su renovación completa, superando el proyecto de Nicolás V que en el siglo XV había que-

rido renovar la zona del presbiterio con un coro, un transepto, una cúpula y cambios en su relación con los palacios vaticanos. Cuenta Vasari que Julio II "resuelto a iniciar la enorme y formidable obra de San Pedro, hizo derribar la mitad y, puesto manos a la obra y con el ánimo depositado en que en hermosura, arte, invención y orden, así como en grandeza, riqueza y decoración, superara todas las fábricas que habían construido en esa ciudad la potencia de esa república y el arte e ingenio de muchos maestros valiosos, con su habitual rapidez la fundó".

Ahora ya no se pensó en conservar la antigua basílica, pese a las fuertes críticas por destruir un templo que había conservado durante siglos las tumbas de papas y santos. Fue Bramante el autor de los primeros proyectos impulsados por el gran papa constructor que fue Julio II. El primero data de 1505. Ese mismo año Julio II aprobaría el proyecto de Miguel Ángel para su tumba, y aunque no acabar ese mausoleo fue una frustración para Miguel Ángel, sin duda le satisfizo muchos años después haber sido él quien diera la forma final a la cabecera y cúpula de la basílica de San Pedro. El proyecto de Bramante fue en síntesis el de una cruz inscrita en un cuadrado, aun-

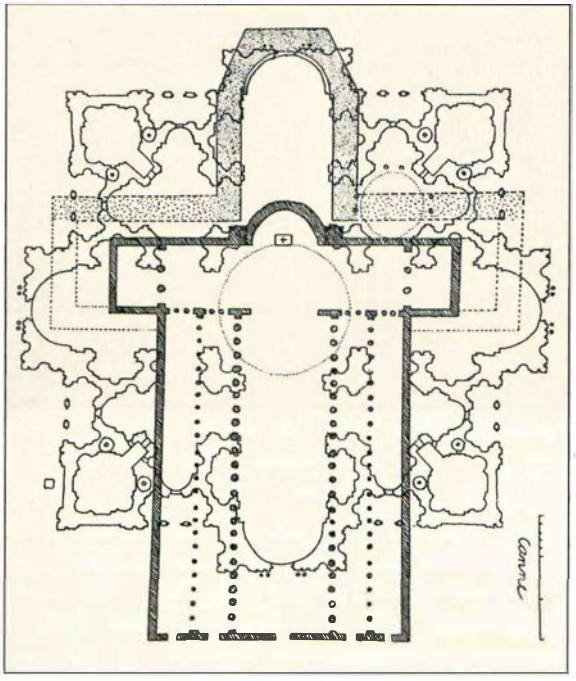


Figura 6.13. Proyecto de Bramante para San Pedro del Vaticano superpuesto a la basílica de Constantino y a los cimientos del coro iniciado por Nicolás V. Reconstrucción de F. Wolff Metternich (Tomado de Bruschi, 1987).

que luego se modificaría. Al año siguiente Bramante proyectó un templo de cruz griega con cuatro brazos iguales, con una enorme cúpula central y cúpulas en los cuatro ábsides, un *quincunx*, llamado así por los cinco espacios que se crean (puede recordar al número cinco en los dados). Un elemento que nunca faltó, y condicionó todos los proyectos fue la cúpula, porque es imagen y símbolo de la bóveda celeste y de la divinidad, y porque el círculo no tiene ni principio ni fin, como Dios. Y hay más porqués, entre otros, y no el menor, el modelo de la cúpula del Panteón de Roma, siempre presente en el Renacimiento, con su carácter funerario, cuya emulación Bramante afrontó para el lugar de enterramiento de San Pedro (fig. 6.13).

Apenas se puede ver hoy nada de lo que hubiera sido el proyecto bramantesco de 1506, en la que la cúpula se quiso que superase a la del Panteón de Roma. Los grandes pilares que la iban a sostener, colocados diagonalmente, fueron reforzados por consejo de otro de los grandes constructores del tiempo, Giuliano da Sangallo, recreando modelos imperiales romanos. Ese gran espacio bajo la cúpula sí que se creó con Bramante y, como ha escrito Frommel, es "hasta hoy el teatro más grandioso del mundo cristiano". También en el proyecto de Bramante la fachada entre dos torres quizá quiso recordar, por deseo de Julio II, la arquitectura de las catedrales medievales, y es una disposición que se puede rastrear en otras muchas iglesias italianas del siglo XVI, así como en el libro quinto de Serlio. Más tarde León X, papa de la familia Medici, hijo de Lorenzo el Magnífico, encargaría a Bramante otro proyecto, con deambulatorios en todo el crucero y una prolongación longitudinal. Bramante en la figura de Euclides aparece en la *Escuela de Atenas* de Rafael, que se desarrolla en un escenario arquitectónico que recordaría al proyecto de Bramante para San Pedro sobre todo si, como escribió Vasari, fue Bramante quien lo dibujó, lo que a otra escala también se aprecia en el escenario en que transcurre la *Expulsión de Heliodoro*.

Rafael, sucesor de Bramante a cargo de las obras, proyectó una planta longitudinal en 1514, cuando fue nombrado primer arquitecto del papa, que reproducirá Serlio en su tercer libro (1540), conservando los deambulatorios en el transepto y coro, por lo que en toda esa zona respetó en gran medida el proyecto de espacio centralizado de Bramante –del que ya estaban construidos los cuatro grandes pilares de la cúpula central y sus arcos– aunque lo prolongara con la nave. Antonio da Sangallo el Joven, nombrado en 1516 segundo arquitecto de la basílica, cambió la fachada que había proyectado Rafael, pero intervinieron de común acuerdo (fig. 6.14). Al morir Rafael en 1520, Sangallo pasó a ser el primer arquitecto, y Peruzzi el segundo, y los debates siguieron centrándose en la decisión entre una planta central y una longitudinal (Frommel, 1996), siendo de nuevo el libro tercero de Serlio el que difundió la planta central de cruz griega que proyectó Peruzzi sobre el modelo de Bramante, aunque en 1533 sus proyectos para la basílica optaron claramente por la solución longitudinal, siempre conservando los gran-

des pilares construidos por Bramante para sustentar la cúpula. Los proyectos de Antonio da Sangallo el Joven, arquitecto del papa Paulo III desde 1536, se conocen por muchos dibujos, y por un gran modelo de madera, que mostraba el uso de los órdenes clásicos, y una gran cúpula con dos arcadas superpuestas.

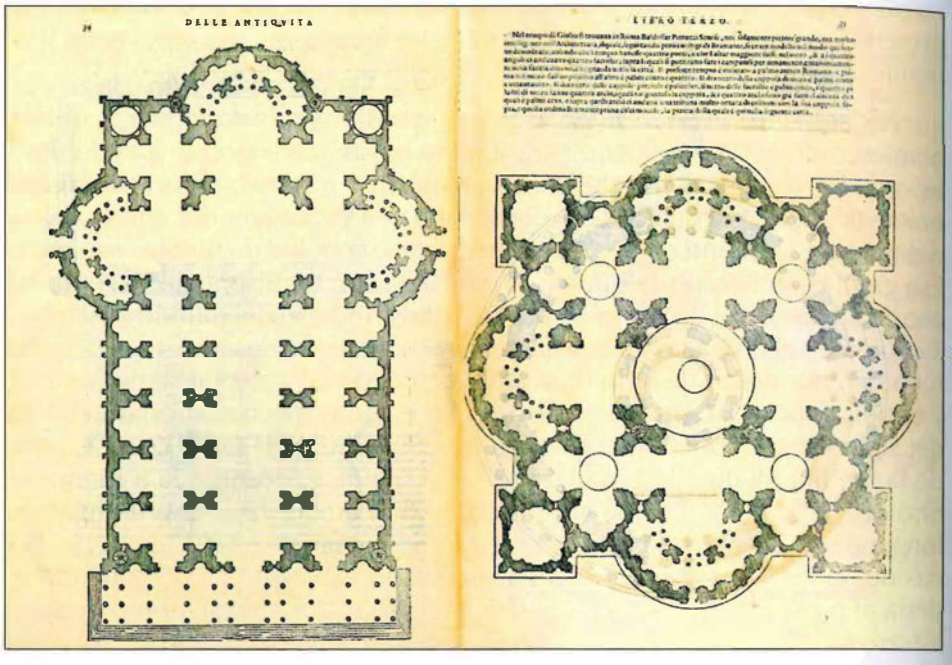


Figura 6.14. Proyecto de Rafael y modificación por Peruzzi del proyecto de Bramante para San Pedro del Vaticano. Sebastiano Serlio, *Il terzo libro... nel qual si figurano, e descrivono le antiquità di Roma...* Ed. de Venecia, 1544.

No fue hasta tiempo del papa Paulo III cuando Miguel Ángel, a partir de 1546, finalizó este enorme templo de planta central sobre la tumba del primer papa, transformando el proyecto de Sangallo el Joven y recuperando el carácter monumental y las posibilidades ceremoniales del proyecto de Bramante (fig. 6.15). Se hicieron varios modelos de bulto a lo largo de los años en que Miguel Ángel se ocupó del proyecto, que cambió radicalmente el de Sangallo, dando unidad visual a lo que en Sangallo parecía acumulación de partes. Ahora en el exterior, en el ábside y dos de los brazos, la superposición de órdenes se transforma en un uso magistral de un orden corintio gigante y una concepción del muro como un continuo, con un entablamento corrido y un carácter de unidad para todo el perímetro (fig. 6.16).

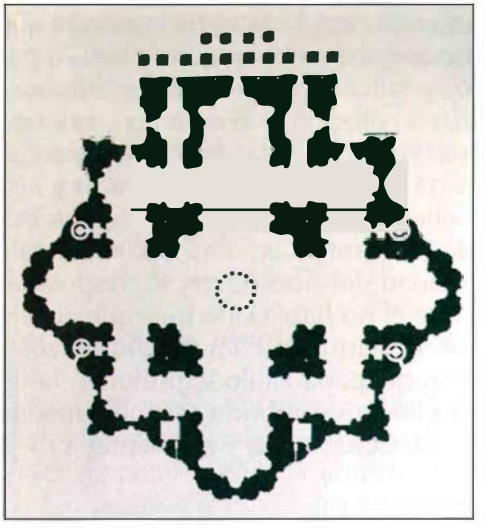


Figura 6.15. Proyecto de Miguel Ángel para San Pedro del Vaticano.

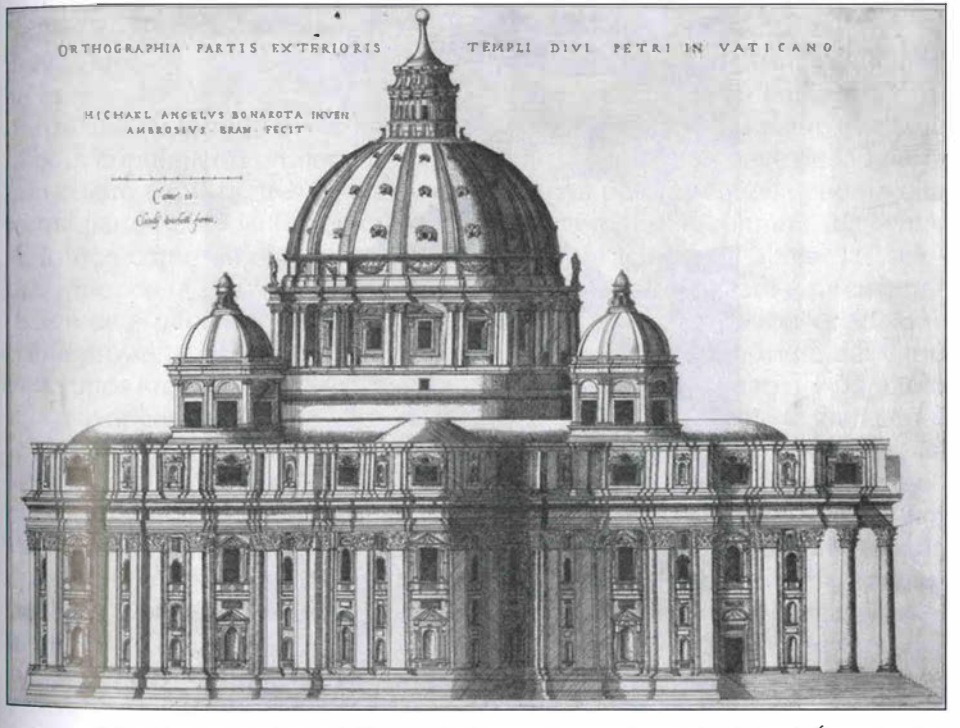


Figura 6.16. Ambrogio Brambilla. Grabado con el proyecto de Miguel Ángel para San Pedro. Fines del siglo XVI.

Eliminó los deambulatorios, la sacristía y todo lo que impedía el limpio diseño de un gran espacio central bajo la cúpula. Al parecer Miguel Ángel se sintió el auténtico ejecutor de lo que Bramante había proyectado. Pese al antagonismo que existió entre ambos en tiempo de Julio II, Miguel Ángel no dejó de reconocer que Bramante "hizo la primera planta de un San Pedro no lleno de confusión sino claro y sencillo, luminoso y aislado... y fue considerado como algo bello... de tal manera que cualquiera que se haya alejado de dicha orden de Bramante, como ha hecho Sangallo, se ha alejado de la verdad". La centralidad del nuevo templo, respetada por Miguel Ángel, que le dijo a Vasari que él no había sido mas que el "ejecutor del proyecto de Bramante", quedó desvirtuada cuando comienzos del siglo XVII Carlo Maderno, por decisión del papa Paulo V, prolongó la iglesia para hacer de ella un templo longitudinal que cubriría completamente el espacio sagrado de la antigua basílica de Constantino y se adaptaría mejor a las ceremonias litúrgicas.

En la cúpula (fig. 6.17), que Miguel Ángel dejó proyectada y construida hasta el tambor, intervinieron después de su muerte Giacomo della Porta y

Figura 6.17. Cúpula de Miguel Ángel para San Pedro del Vaticano. Modelo en madera. Vaticano. *Fabbrica* di San Pietro.

Domenico Fontana. Se convirtió en modelo para las cúpulas europeas, siendo la del monasterio de El Escorial la primera con tambor –un elemento que al interior introduce una iluminación que parece elevar la cúpula, como lo hace también en el exterior– construida en España. Y mientras se acababa el San Pedro de Miguel Ángel y se construía el Escorial de Felipe II, la iglesia católica después del Concilio de Trento (1545-1563) comenzaba la era de la Contrarreforma. (ACM)

Il Gesù *y la arquitectura de los jesuitas*

En 1540 el papa Paulo III aprobó la creación de la Compañía de Jesús, fundada por san Ignacio de Loyola. La iglesia madre de los jesuitas en Roma, *Il Gesù*, tuvo una influencia notable en la arquitectura religiosa del Barroco. Fue fruto de la actividad promotora de la arquitectura en Roma por parte del cardenal Alejandro Farnesio, quien llegó a pensar en enterrarse en ella, por lo que todo signo de magnificencia fue poco para esta iglesia.

La proyectó Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573), aunque ni la cúpula ni la decoración interior ni la fachada son suyas, ya que la iglesia se acabó en 1575, después de su muerte, habiendo trabajado en ella desde 1568. Se consagraría en 1584, y a partir de entonces se celebraron misas en ella. En su interior, los espacios que creó Vignola combinan una tendencia a la centralización en la zona del crucero, por la importancia que adquiere este bajo la gran cúpula, con un desarrollo longitudinal en la gran nave de la iglesia con cuatro capillas, tres iguales y una cubierta por la pequeña cúpula que forma parte del espacio centralizado del crucero. Están comunicadas entre sí, lo que como dijimos permitía circular por la iglesia sin alterar las celebraciones de la gran nave central (fig 6.18). Vignola incorporó aquí una tradición de espacios religiosos, como el recuerdo de la nave abovedada que había proyectado Alberti para san Andrea de Mantua. La bóveda del *Gesù* tiene unos lunetos amplios que permiten la apertura de ventanas y por tanto una mayor luminosidad en el interior (fig. 6.19). En el transepto la gran cúpula central se rodea con cuatro cúpulas menores, como sucedía en los proyectos de planta central para San Pedro, un *quincunx* que combina cinco cúpulas, aunque como ha señalado Conforti (2001), la similitud con San Pedro no es espacial sino geométrica, y logra una combinación afortunada entre el espacio centralizado de la zona del crucero y el desarrollo longitudinal de la nave. Pese a que esta distribución de los espacios litúrgicos en el interior del *Gesù* tuvieron su trascendencia, y mucha influencia en otras iglesias jesuíticas, es cierto que la orden utilizó también los espacios centralizados, porque una planta elíptica por ejemplo puede agrupar a los fieles más cerca del altar, así que no va en contra de los fines de la orden, pero esto ya se producirá en el siglo XVII.

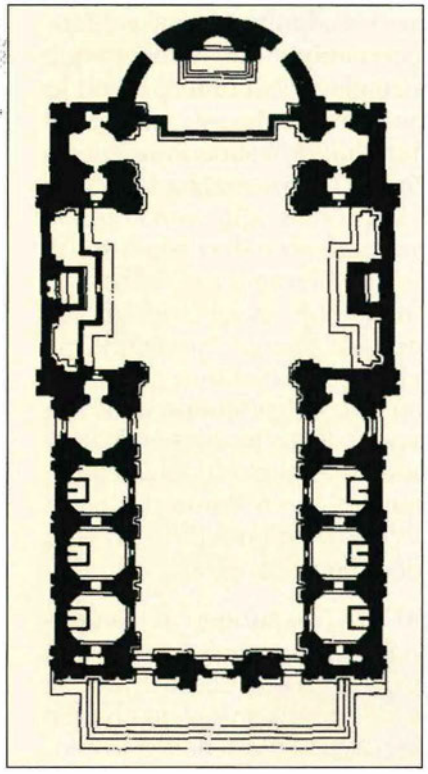


Figura 6.18. Jacome Barozzi da Vignola. Planta de *Il Gesù*. 1568. Roma.

Figura 6.19. Jacome Barozzi da Vignola. Interior de *Il Gesù*. Iglesia consagrada en 1584. Roma.

La fachada es de Giacomo della Porta (1533-1602) (fig. 6.20), aunque hubo proyectos para ella de Vignola. La inscripción que recorre todo el friso del orden inferior recuerda el nombre del cardenal que financió la obra, Alejandro Farnesio, y la fecha de 1575, cuando se acabó. Para resaltar la calle central se utilizan los frontones y la ventana del piso superior, así como los dos nichos con imágenes y los vacíos del cuerpo superior, pero también los órdenes utilizados en el cuerpo inferior se utilizan para llevar nuestra mirada y nuestros pasos a la entrada del templo. Así, desde las pilastras de las esquinas, a las que avanzan sobre la gran escalinata hasta llegar a las dos columnas que flanquean la puerta, todo es un progresivo resalte de los volúmenes que, aunque contenido, y lejos todavía de los recursos escenográficos del barroco, va abriendo el camino a estos. Las volutas o aletones que unen ambos cuerpos dando unidad a la fachada fueron utilizados continuamente por la arquitectura religiosa posterior, y no solo en las iglesias jesuitas.

Figura 6.20. Giacomo della Porta. Fachada de *Il Gesù*. 1575. Roma.

Fue una orden dedicada a la predicación, la evangelización, la confesión y la enseñanza. Esta última función, en la que tuvieron un enorme éxito educando a la nobleza y a las élites, mantenida por ejemplo en España hasta su expulsión en 1767, hizo que entre los edificios relevantes que levantaron no estuvieran solo iglesias y conventos, sino que también hubo colegios, en los que se impartía una formación científica –regida por la *ratio studiorum* desde 1599– además de otras materias más tradicionales de las universidades. La formación científica de algunos de los miembros de la orden la podemos ejemplificar en la figura del ya citado Juan Bautista Villalpando, autor de la reconstrucción imaginada del perdido templo de Jerusalén encargada por Felipe II, tan ligada a la órbita de Juan de Herrera y a la imagen del monasterio de El Escorial.

Aunque se ha hablado de un estilo jesuita por las similitudes entre algunos de sus edificios construidos en distintos países y continentes, en realidad no existió por parte de la orden la voluntad de crear un estilo propio, y San Ignacio nunca dio ninguna norma referente a la arquitectura. Como ha señalado Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (2002) sus indicaciones no fueron más allá de querer que la vida en sus casas fuera austera y sencilla,

y fue en la Congregación de 1548 en la que se añadió algo más: "impóngase a los edificios de las casas y colegios el modo que nos es propio de manera que sean útiles, sanos y fuertes para habitar... no deberán ser suntuosos ni curiosos". Ese *modo nostro* es lo que se repetirá en muchos documentos y, para controlar todas las construcciones, desde la Congregación General de 1565 las trazas debían ser enviadas a al Padre General de la orden en Roma desde cualquier lugar del mundo, para ser aprobadas por el *Consiliarius aedificiorum* (un cargo creado en 1558) antes de empezar las obras. Y ahí entraban las tradiciones constructivas de cada lugar y la mayor o menor formación de los tracistas, en muchos casos miembros de la orden, por lo que no cabe hablar de un estilo jesuita, ni en Europa ni en América. Por ejemplificarlo con la arquitectura española, en el colegio jesuita de San Esteban de Murcia (1555-1569), trazado por Jerónimo Quijano, la iglesia sirve perfectamente a la predicación, pero se cubre con bóvedas de crucería, lo mismo que lo hace la iglesia del colegio de San Carlos de Zaragoza, pero la colegiata del noviciado jesuita de Villagarcía de Campos, de Pedro de Tolosa (acabada en 1580), se cubrió ya con bóvedas, en el más puro lenguaje del clasicismo herreriano. Esta última tuvo tanto éxito por su interior y su fachada, que se convertiría en modelo de la provincia jesuita de Castilla, y entre los edificios a destacar, ninguno como el del monumental monasterio de Monforte de Lemos en Lugo, financiado por el cardenal Rodrigo de Castro.

Aunque ya no es objeto de este libro, esa austeridad y sencillez que quería el santo fundador desapareció en el siglo XVII, y son espectaculares por su suntuosidad algunas de las fundaciones jesuitas del Barroco. Un ejemplo son, en el mismo *Gesù*, las decoraciones del interior y, en la bóveda, la escenográfica ruptura fingida de la arquitectura pintada por Giovan Battista Gaulli. (ACM)

La iconografía del Juicio Final *de la Capilla Sixtina*

El programa iconográfico de la Capilla Sixtina ha sido un asunto muy estudiado y debatido, y esto es lógico, puesto que se trata no solo de una de las obras más relevantes de la historia de la pintura del Renacimiento, sino también de uno de los espacios fundamentales del cristianismo del periodo, como capilla privada de los papas. La bóveda (1508-1512), con su programa sobre la genealogía de Cristo y la creación del mundo, ha recibido análisis que han propuesto distintas capas de significado y la relación de la obra de Miguel Ángel con el pensamiento religioso de su tiempo, desde Savonarola a Egidio de Viterbo. En ocasiones se han planteado propuestas de gran complejidad que requieren la presencia de consejeros iconográficos que pudieron orientar a Miguel Ángel bajo la supervisión de Julio II (Wind,

2000). Por su parte, el *Juicio Final* (1535-1541) estuvo situado en el epicentro de las discusiones religiosas que definieron gran parte de la historia de la cultura de la Edad Moderna (fig. 6.21). La obra abordaba uno de los asuntos clave de la historia cultural del Renacimiento: el Juicio Final, la salvación del hombre y la Cristiandad, y la resurrección de los cuerpos. Por ello, aunque en principio el tema pudiera parecer simple, su tratamiento revela una enorme complejidad iconográfica que ha provocado numerosos estudios. Algunos de ellos se han enfocado hacia asuntos que, como la cosmología, pudieran estar presentes (Shrimplin, 2000), pero la interpretación más plausible de la pintura es aquella que la encuadra en el importante debate teológico sobre la salvación que tenía lugar en ese momento.

Figura 6.21. Miguel Ángel, *Juicio Final*. 1535-1541. Roma, Capilla Sixtina.

Lo más probable es que la representación de Cristo resucitado situado como juez dominando la escena, rodeado de la Virgen y santos intercesores, entre las masas de condenados que descienden al infierno y salvados que ascienden al cielo, pretendiera ser una toma de postura en relación con los debates de la Reforma, como ha propuesto María Calí (fig. 6.22). De forma muy significativa en el fresco no se recogían dos de los elementos teológicos más cuestionados por los protestantes: el purgatorio y la Trinidad. Lógicamente no se puede inferir que esta ausencia fuera responsabilidad exclusiva del pintor, aunque Miguel Ángel solía ajustarse a las fuentes, y en el texto de la Biblia, como indicaban los protestantes no aparecía el purgatorio. En esos años, algunos círculos religiosos y políticos de Roma todavía pensaban en la posibilidad de un acercamiento con la Reforma, y por ello se ha puesto el diseño del fresco en relación con los grupos papales que promovían esta idea, como el organizado en torno al cardenal Reginald Pole. Según esta interpretación, el dramatismo de los debates que la Iglesia vivía en esos años en torno a la salvación y el Juicio Final tendrían su paralelo en la gran tensión que articula toda la composición, y que contrasta especialmente con el tratamiento tradicional del tema, que había estado ordenadamente estructurado entre el cielo y el infierno.

Figura 6.22. Miguel Ángel, *Juicio Final (detalle grupo Cristo)*. 1535-1541. Roma, Capilla Sixtina.

Las particularidades teológicas, no fueron sin embargo el elemento de la pintura que causó mayor revuelo (Barnes, 1998). Aunque en las sesiones del Concilio de Trento no se mencionó a la obra explícitamente en ningún momento (ningún artista ni obra concreta figura en las actas), es posible que en alguna discusión informal se comentara la polémica que los frescos de Miguel Ángel estaban causando en Roma. De manera concreta algunos autores han pensado que las disposiciones sobre la prohibición de desnudos en las iglesias pudieran estar directamente inspiradas por el *Juicio Final*. En cualquier caso, lo cierto es que la tratadística artística inmediatamente posterior a Trento no efectuó una recepción positiva del fresco, que se tomó como ejemplo de pintura indecorosa y poco preocupada por la corrección del mensaje religioso. El tremendo impacto artístico y cultural que la pintura tuvo desde su ejecución estuvo mediado en un principio por esta polémica. Así, además de corregirse algunos de esos desnudos con velos añadidos por Danielle Volterra, las primeras obras que siguieron su estela solían hacer menos énfasis en el desnudo, además de añadir usualmente el purgatorio y la Trinidad. Al poco tiempo estas prevenciones se esfumaron y la obra quedó como un modelo incontestado de representación religiosa a través del virtuosismo artístico. (AUH)

El monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial

Felipe II erigió esta obra en conmemoración de la victoria sobre los franceses en la batalla de San Quintín el día de San Lorenzo de 1557, pero sobre todo como panteón para su padre el emperador Carlos V. El monasterio fue dado a la orden Jerónima, por la que los monarcas españoles sentían especial devoción, como demuestran los monasterios de Guadalupe, el Parral de Segovia, o el de Yuste al que se retiró el emperador Carlos V. Se edificó en las cercanías de Madrid, villa a la que el rey había trasladado la corte desde Toledo en 1561.

Tiene funciones de palacio, monasterio, colegio, biblioteca, panteón y templo en espacios perfectamente definidos. El eje axial del conjunto lo conforman la biblioteca, la basílica –a la que se accede desde el Patio de los Reyes– bajo la cual se encuentra el panteón, y las habitaciones de Felipe II: ciencia, religión, poder y perpetuidad de una dinastía se alinean en el eje de un edificio nacido de la voluntad de convertirse en emblema de la monarquía de Felipe II. A la derecha de este eje, el monasterio de los Jerónimos con el patio de los Evangelistas, a la izquierda el colegio y el palacio. La basílica, corazón del complejo, se corona con una gran cúpula sobre tambor que funciona como eje de perspectiva en el paisaje, además de expresar el carácter de panteón de la dinastía que tuvo el monasterio (fig. 6.23).

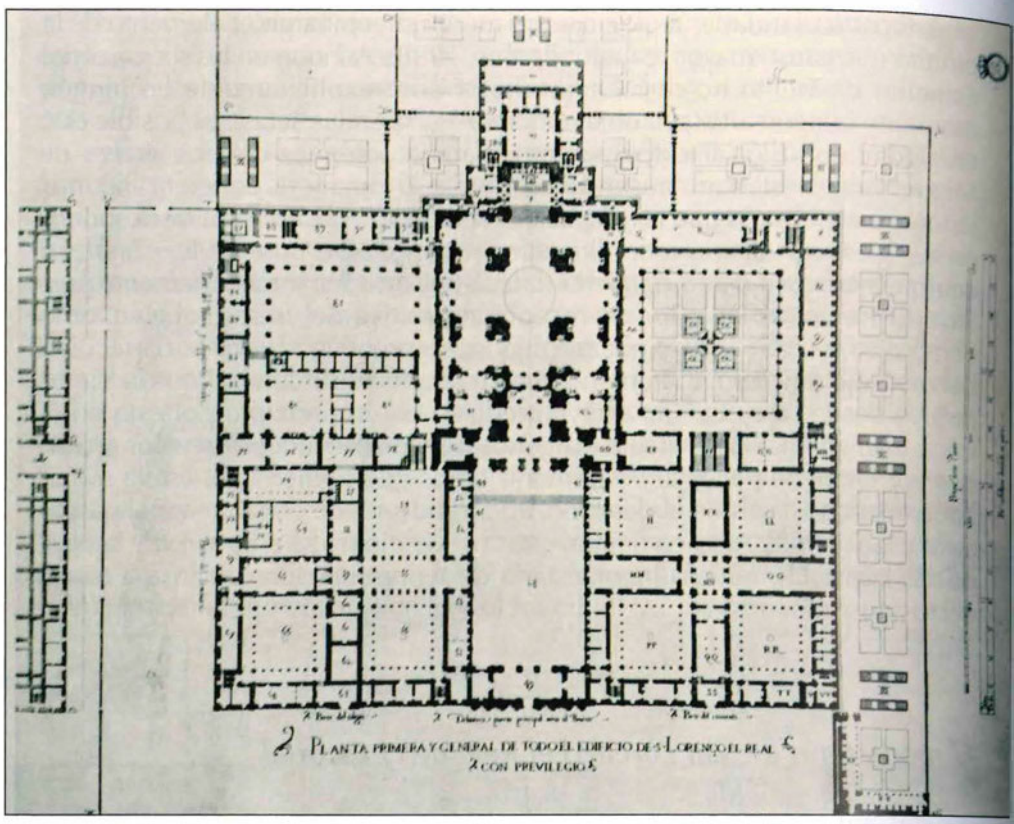


Figura 6.23. Juan de Herrera, *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial*. 1589. Grabado de Pedro Perret de la planta del monasterio de El Escorial sobre dibujo de Juan de Herrera.

Felipe II controló todo lo que se hizo en su obra magna, de principio a fin. En 1559 hizo venir desde Nápoles al arquitecto Juan Bautista de Toledo, que llegaría al año siguiente. Había trabajado en Roma con Miguel Ángel, como segundo arquitecto en la fábrica de San Pedro, y como ingeniero y arquitecto en el Nápoles en plena renovación del virrey don Pedro de Toledo. En 1562 acabaría la llamada *traza universal* del monasterio, y la construcción se inició en 1563. Aunque Juan Bautista fue el autor de la traza general, este primer proyecto era de menor altura y con más torres que el actual, y se ha señalado que pudo influir en la planta de la Cartuja de Aula Dei en Zaragoza (1564-1567), que sigue los mismos principios de ortogonalidad y simetría (Ibáñez Fernández, 2005). El proyecto de Juan Bautista de Toledo forzosamente tuvo que sufrir un cambio cuando el rey Felipe II en

1564 decidió que el panteón iba a tener un carácter dinástico, y no solo para su padre el emperador, y que el número de frailes jerónimos que iban a vivir en el iba a ser de cien en lugar de cincuenta. El resultado es que el edificio creció en altura, quedando de la primera altura la Galería de Convalecientes, proyectada por Juan Bautista (fig. 6.24). Las necesidades de la corte obligaron a transformaciones sucesivas de la zona del palacio, y a la construcción de la Primera y Segunda Casa de Oficios, al otro lado de la lonja en la fachada norte, obra de Juan de Herrera en 1587.

Figura 6.24. Juan Bautista de Toledo. Galería de convalecientes. Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial.

En 1567 murió Juan Bautista de Toledo, y se enviaron dibujos de la basílica a la *Accademia del Disegno* florentina para que informaran sobre ellos. Poco después, en 1571, se pidieron dibujos a los más famosos arquitectos italianos –Alessi, Palladio, Tibaldi, Danti– que sintetizaría Vignola en 1572. Al rey no le gustaran mucho esas trazas, de las que dijo "no habrá mucho que tomar de ellas", lo que citamos para insistir en el papel de Felipe II como protagonista de todas las decisiones sobre su gran obra, en las que plasmó sus conocimientos arquitectónicos. La basílica la había proyectado Juan Bautista de Toledo con dos torres en la cabecera y el ábside y los brazos del crucero curvos, siguiendo en gran medida el diseño de la basílica de San Pedro

del Vaticano, pero el ingeniero Francesco Paciotto la criticó y modificó ya en 1562: trasladó las torres a los pies e hizo recto el ábside. En otro capítulo, al hablar de la liturgia y el espacio religioso, hemos aludido a los coros en alto, tan tradicionales en la arquitectura conventual española, que conlleva asimismo un altar en alto, visible desde el coro. Esa ubicación del coro en alto fue una de las críticas de Francesco Paciotto en 1562 al proyecto de Juan Bautista de Toledo para la basílica, por la oscuridad que creaba en el sotacoro. Sin embargo, en este caso Felipe II decidió continuar con esa disposición porque él mismo asistía como si fuera un monje a los oficios religiosos desde el coro, a donde llegaba por el pasillo oculto que lo comunicaba con sus aposentos, desde los que también podía asistir a las celebraciones del altar mayor, con esa imagen del rey oculto y en contacto directo con la divinidad que preside en el monasterio la disposición de los espacios (fig. 6.25).

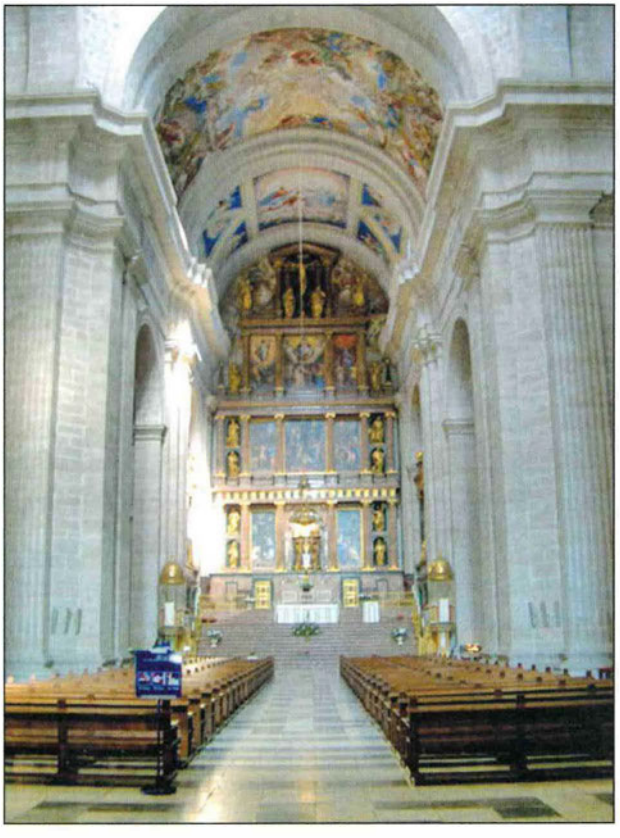


Figura 6.25. Juan de Herrera. Interior de la Basílica. Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. 1563-1584.

Desde 1572 el responsable de todo lo que se hizo fue Juan de Herrera, a quien debemos la mayor altura, la reducción del número de torres, la claridad del diseño y en definitiva todo lo que es la imagen actual del monasterio. En 1584 solo faltaba por construir el Panteón que se hará en el reinado de Felipe III. El que se construyera en poco más de veinte años fue gracias a una inversión económica extraordinaria y al interés del rey, unido a los medios técnicos y los ingenios empleados en su construcción. Por comparación, y para explicarnos la admiración de los coetáneos, recordemos que la fábrica de la basílica de San Pedro del Vaticano en cambio duró todo el siglo (fig. 6.26).

Figura 6.26. Juan de Herrera. Fachada del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. 1563-1584..

La basílica es una iglesia de corte, en la que los grupos orantes de Carlos V y Felipe II con sus respectivas familias a ambos lados del altar subrayan esa actitud de perpetua adoración que solo atañe al mismo rey, ya que estas magníficas esculturas de Pompeo Leoni apenas son visibles desde la

iglesia. A esta basílica podían acceder los miembros de la corte, mientras el pueblo sólo accedía al sotacoro. Esa "gente común" asistía también a misas que se celebraban en un altar en la ventana en la parte posterior del coro, que se abre a la fachada a modo de capilla abierta.

La biblioteca es una de las más espléndidas del Renacimiento, tanto por sus fondos, con libros y manuscritos de todas las ciencias y de todas las culturas y una vocación de universalidad única, como por su arquitectura y por cómo se organizó. En ella hubo instrumentos científicos, las estanterías fueron diseñadas por Juan de Herrera, en su organización intervino el sabio biblista Arias Montano, se prestó especial atención a la encuadernación de los libros, y la decoración al fresco la realizó Pellegrino Tibaldi, quien representó las siete artes liberales –aritmética, geometría, música, astronomía, dialéctica, gramática y retórica– unidas a figuras de la antigüedad relacionadas con ellas.

Es un edificio cuya belleza se basa en la geometría y las proporciones, no en la decoración, prácticamente ausente, por lo que se ha hablado de arquitectura desornamentada como una de las características de la obra de Juan de Herrera. Toda alabanza fue poca ya desde su construcción: el jardín de los Frailes sobre el Muro de los Nichos fue comparado a los jardines de Babilonia; el Patio de los Evangelistas al Jardín del Paraíso con su fuente central y los cuatro ríos hacia los cuatro continentes; todo el monasterio se comparó al perdido Templo de Salomón, cuya reconstrucción en imágenes encargaría Felipe II a los jesuitas Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando (*In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi hierosolymitani,* Roma 1596-1605) con un resultado que intencionadamente recuerda la arquitectura del monasterio.

Es el único edificio de la monarquía del que se hicieron grabados destinados a difundir su imagen por todo el mundo conocido. Fueron los grabados que hizo Pedro Perret desde 1584 de los dibujos de Juan de Herrera. Entre otros muchos visitantes ilustres, estos grabados se regalaron a la embajada persa en 1611, uno de cuyos miembros escribió que era "obra de las más monstruosas que tiene el mundo y que por solo verla se puede venir desde las más remotas provincias", y acaba con uno de los tópicos sobre el monasterio que mayor fortuna tuvo: "con razón la llaman octava maravilla del mundo, y pienso yo que ninguna de las siete maravillas pasadas llegó a esta" (fig. 6.27). El padre Fray José de Sigüenza, que vivió la construcción del monasterio, recuerda en la historia de su fundación que esa obra "podemos cotejarla con las más preciosas de las antiguas, y tan semejante con ellas, que parecen parto de una misma idea... Hallarse han aquí juntas casi todas las grandezas que se han celebrado por tales en el discurso de los siglos, quitando todo lo superfluo y lo que en ellas no servía mas que a la ambición y al fausto". (ACM)

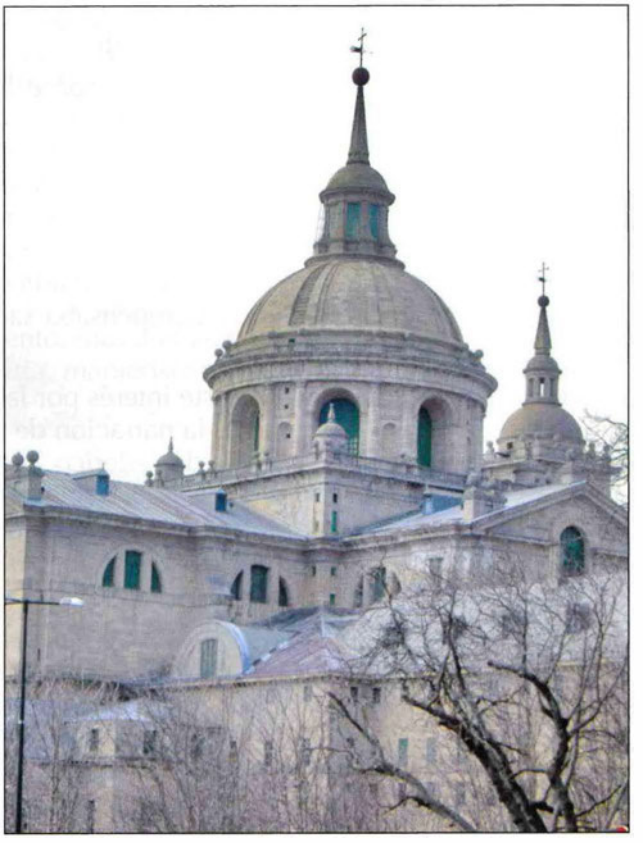


Figura 6.27. Juan de Herrera. Cúpula del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. 1563-1584.

El concepto de decoro y la precisión de los contenidos después de Trento

El decoro es un concepto clave en el ámbito de la interpretación religiosa de las imágenes. Inicialmente el término hacía referencia a la correspondencia entre forma y contenido en una obra literaria, pero comprendía por extensión la relación entre los temas de las obras artísticas y los lugares en que estas se encontraban. En principio, una pintura mitológica era indecorosa en un templo pero no contravenía el decoro en un palacio, donde podía servir para ensalzar las virtudes de su poseedor. En el contexto de la Contrarreforma el decoro acabó decantando también un significado moral, que con frecuencia alcanzaba a los desnudos presentes en cualquier tema y cualquier espacio.

En ocasiones se ha señalado la existencia de una vigilancia especial sobre los contenidos de las artes visuales, que no se daba en otros medios expresivos no icónicos sin capacidad comunicativa sobre las masas. La Inquisición veneciana enjuició a Veronés porque no compartía su convicción sobre la conveniencia de añadir figuras de su invención a los temas religiosos con el fin de aumentar su atractivo visual, y le conminó a reformar la pintura. Sin embargo, en cierta medida la opinión de Veronés era pensamiento común en gran parte del sistema artístico. Acabó por admitirse que la riqueza visual era un elemento retórico que aumentaba la capacidad de comunicación de la obra y que su eficiencia compensaba sacrificar cierta precisión.

Otro de los ejemplos más conocidos de este interés por la precisión de la imagen religiosa que se derivó de Trento es la narración de las opiniones de Felipe II ante la *Adoración de los pastores* de Federico Zuccaro, que se contaba en la descripción de El Escorial por José de Sigüenza. La historia también es síntoma de la preeminencia de la función comunicativa de las pinturas. El monarca, tras pasar un rato mirando el cuadro en presencia de su autor:

> *"Le preguntó si eran huevos los que tenía allí en una cesta un pastor asiendo de ellos a dos manos para presentarlos a la recién parida Virgen Madre. Respondió que sí. Notáronlo los que allí se hallaron, entendiendo que había hecho poco caso a los demás, y que parecía cosa impropia un pastor que venía de ganado a media noche, y aun corriendo, pudiese haber allegado tantos huevos, si no guardase gallinas".*

En el contexto religioso, esta historia de Felipe II y Zuccaro puede ser conectada fácilmente con otros testimonios similares también narrados por Sigüenza, e igualmente repetidos en numerosas ocasiones. Primero, el juicio del rey ante el *Martirio de San Mauricio y la legión tebana* de El Greco, que le pareció inconveniente porque su estructura compositiva colocaba el asunto principal de la historia en un segundo plano y por tanto no era suficientemente efectivo desde el punto de vista de la transmisión del tema. También puede relacionarse con los problemas encontrados por Navarrete al haber colocado un perro y gato jugueteando en su *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, lo que suponía igualmente una distracción sobre el contenido principal (fig. 6.28). Desde el momento en que sabemos que Felipe II poseía interés y capacidad de enjuiciamiento estético, estos tres episodios son aún más relevantes. En el contexto religioso, el posible interés que pudiera tener la forma estaba subordinado a su capacidad para la narración del tema. Además, el tema tenía que estar sujeto a la precisión y la ortodoxia que demandaba Trento. Esta noción no guiaba únicamente al rey y a José de Sigüenza. Era el pensamiento dominante en las élites directoras de la Iglesia. A pesar de la aceptación que El Greco encontró en sus patronos toledanos, sus pinturas también tropezaron con algún problema

fuera de El Escorial. *El Expolio* fue igualmente contestado desde la catedral de Toledo por no ser fiel a las fuentes de la iconografía. Más allá de este interés por la corrección y la claridad, puede decirse que la prevalencia de la historia fue un horizonte general de la pintura y la escultura en el Renacimiento. Siguiendo fuentes italianas del Renacimiento, a comienzos del siglo XVII Francisco Pacheco entendía que "la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste; y además de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria; y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor". De nuevo, esta era la idea fundamental de Trento, más allá de cualquier posible modelo estilístico renacentista, manierista, manierista reformado o barroco. (AUH)

Figura 6.28. Juan Fernández de Navarrete, *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana.* 1572-1575. El Escorial, Monasterio de San Lorenzo.

Bibliografía comentada

KOERNER, J. L. (2004): *The Reformation of the image*. Londres, Reaktion Books.
Monografía dedicada a la política protestante sobre la imagen religiosa. Este libro combina el estudio de la doctrina teológica protestante sobre la imagen con el análisis de los procesos de iconoclastia y la reorganización general de los templos en los primeros tiempos de la Reforma, incluyendo ejemplos fundamentales como la iglesia de Wittemberg y el trabajo concreto de Lucas Cranach.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. (1990): *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
Texto clásico para entender el significado de las imágenes religiosas en un contexto amplio trentino. Sitúa las obras en su espacio litúrgico (público o privado), en su contexto material (reliquias, por ejemplo) y en el uso devocional que les daba sentido.

NAGEL, Alexander (2011): *The Controversy of Renaissance Art*. Chicago, Chicago University Press.
Estudio reciente sobre el impacto de las controversias religiosas sobre el arte del Renacimiento italiano. Centrado en la pintura, explora la relación entre las imágenes y el debate religioso sobre su función y naturaleza.

WILKINSON ZERNER, C. (1996): *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*. Madrid, Akal.
A través de la figura de Juan de Herrera se pueden ver en este libro algunas de las cuestiones clave de la arquitectura española en relación con la italiana, además del estudio de la obra de El Escorial, la catedral de Valladolid y otras obras del gran arquitecto español del Renacimiento.

Tema 7

CIUDAD

La experiencia de las nuevas ciudades

A veces las nuevas ciudades aparecieron primero en la pintura, donde se podían crear espacios imaginados que no comportaban ni la destrucción de casas, ni ningún coste económico. Así, una ciudad ideal que se centra en un templete, es el escenario de los *Desposorios de la Virgen*, de Rafael (1504), pero hubo ciudades creadas *ex novo* en el Renacimiento que también se convirtieron en modelos. Es el caso de Pienza, construida por el papa de origen sienés Pio II Piccolomini en su lugar natal, Corsignano, a la que llamó Pienza para que los siglos futuros recordaran su propio nombre como pontífice. Ya nos hemos referido antes a la catedral, construida entre 1459 y 1462 con el tipo de *Hallenkirche*. Al lado de la catedral se encuentra el palacio, inspirado en el palacio Rucellai. Ambas obras fueron construidas por Bernardo Rossellino, arquitecto muy próximo a Alberti, quien se piensa que asesoró al papa sobre esta fundación urbana, como lo hizo con tantos príncipes con los que se relacionó. La plaza se cierra con el palacio episcopal, y al hacerlo de manera que los dos edificios laterales no son paralelos, sino divergentes hacia la fachada de la catedral, crea un espacio aparentemente más amplio del que en realidad ocupa, y por consiguiente más majestuoso (fig. 7.1).

Entre las ciudades nuevas, cabe citar también en Italia las de Sabbioneta, construida por Vespasiano Gonzaga, o Palmanova, ciudad fortificada con un trazado radial que recuerda ciudades ideales de los tratados, construida por los venecianos para la defensa frente al Turco. Otras veces son reformas parciales, pero que transforman la imagen de la ciudad. Es el caso de la *Strada Nuova* de Génova construida a partir de 1550 con proyecto de Galeazzo Alessi, siguiendo quizá el modelo de la via Giulia de Bramante en Roma. Tanto esta calle como las fortificaciones, hicieron de la ciudad de los Doria una nueva ciudad acorde con los principios del urbanismo renacentista. Los palacios que la nobleza construyó en ella la convirtieron en una vía monumental, un espacio

nobiliario que existió al margen de la vida ciudadana, como un espacio protegido, en el que desarrollar el ceremonial cortesano, y que fascinaría a Rubens en el siglo siguiente (*Palazzi di Genova*, 1622).

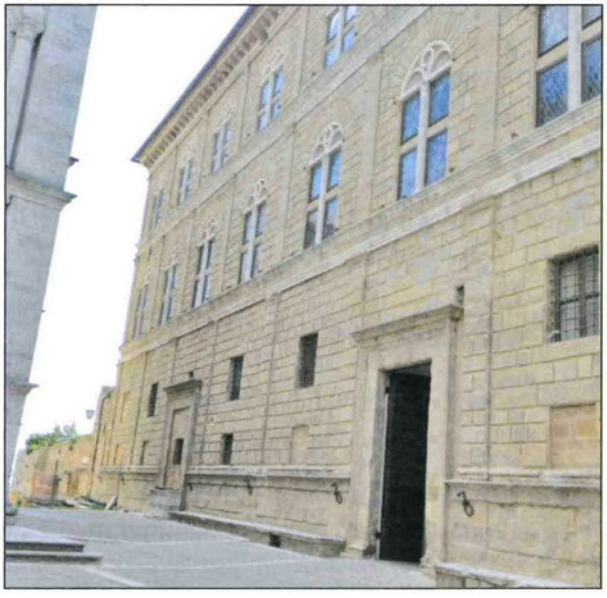


Figura 7.1. Plaza de Pienza. Vista aérea y fachada del palacio Piccolomini, de Bernardo Rossellino. Toscana.

Muchas de las ciudades de nueva fundación tuvieron un trazado ortogonal. Escribía Maquiavelo que los campamentos militares de Roma "a donde quiera que van llevan siempre las mismas calles, las mismas casas y el mismo aspecto". Pues bien, esos campamentos, de los que habló mucho la tratadística militar del Renacimiento, son uno de los muchos modelos que pudieron influir en los trazados regulares en cuadrícula, con una plaza central (en los campamentos la del general), que colonizaron con nuevas ciudades los territorios americanos de la monarquía española. Otros posibles modelos serían la ciudad trazada por Hipodamo de Mileto, considerada por Aristóteles la ciudad perfecta, las ciudades fundadas en el reino de Aragón por Jaime I, las de repoblación de Mallorca por Jaime II, las bastidas francesas, la ciudad campamento de Santa Fe durante la conquista de Granada, o las ciudades fundadas en la sierra de Jaén en tiempo del emperador Carlos V. La empresa de colonizar un continente a base de ciudades pudo tener muchos modelos, pero en cualquier caso responden al principio de orden y geometría que se quiso imponer desde el principio. En 1523 la instrucción del emperador a Hernán Cortés sentenciaba que "en los lugares que de nuevo se hacen dando la orden en el comienzo,

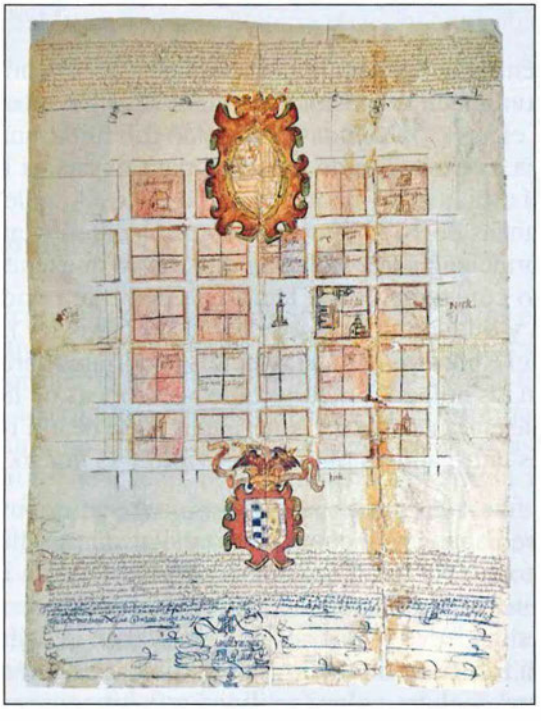


Figura 7.2. Plano de fundación de San Juan de la Frontera (Argentina), con los nombres de los propietarios de los solares. 1562. Sevilla, Archivo General de Indias.

sin ningún trabajo ni costa quedan ordenados, e los otros jamás se ordenan". Mucho después, en 1573, en las famosas *Ordenanzas de Descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias*, Felipe II codificó la experiencia de la conquista y colonización, cuando la mayor parte de las ciudades ya estaban fundadas. Al parecer los primeros planos que se conocen de las ciudades americanas serían un registro de los derechos adquiridos por la conquista en la nueva ciudad fundada, casi botín de guerra, con los nombres de los propietarios de los solares, tanto más cercanos a la plaza mayor cuanto más afines al jefe de la conquista, y la especificación de que ese reparto se respetaría aunque la ciudad se trasladara de lugar (fig. 7.2).

Mucho se ha escrito sobre como estas ciudades reflejan las ciudades ideales del Renacimiento, citándose desde Vitruvio a Filarete, Alberti, o incluso la *Utopía* de Tomás Moro, esta para los pueblos de indios que fundó el obispo Vasco de Quiroga en la Nueva España. Los siglos XVII y XVIII conocieron ya otras complejidades y alteraciones de la cuadrícula, con chaflanes en las esquinas, o vías diagonales que agilizaban la comunicación, pero el siglo del Renacimiento en las nuevas ciudades americanas fusionó la nueva teoría basada en los antiguos modelos romanos, con una experiencia militar de colonización que también hundía sus raíces en el antiguo imperio romano, filtrado por la larga experiencia de fundación de ciudades en la Edad Media europea.

En la plaza central se situaba la picota o rollo, en el que se impartía justicia, pero también en muchas ocasiones la fuente que garantizaba la llegada del agua a la ciudad, elementos ambos que podían dificultar una de las funcionalidades de la plaza, como era la de ser lugar para fiestas, si bien esto no sucedía siempre, y ahí está la gran plaza de Puebla de los Ángeles para demostrarlo. En las Ordenanzas de 1573 también se establecía que tanto la plaza como las cuatro calles principales que salían de ella tenían que tener soportales, y ese sí es un elemento constante desde la antigüedad que nunca se perdió en la Europa medieval y que, regularizado, llegó a las ciudades nuevas y a las que se reformaron en el Renacimiento. Hay tantos soportales heredados de la experiencia romana en las ciudades mediterráneas europeas de la Edad Media y el Renacimiento, que encontrarlos en América es parte de ese reconocimiento de espacios comunes entre ambos mundos, el viejo y el nuevo.

Las ciudades fundadas por los españoles en los nuevos virreinatos fueron frontera con lo prehispánico, y como no necesitaron murallas en las ciudades del interior, puesto que no había enemigos con artillería de la que defenderse, crecieron sin límites, aumentando su cuadrícula a partir de la plaza. En cambio, en las grandes ciudades portuarias que guardaban la llegada y salida de las flotas de Indias, la fortificación fue imprescindible. Para defenderse de los ataques del inglés Drake, el gran plan fortificador del ingeniero Bautista Antonelli (1586-1589), que viajó en compañía del maestre de campo Juan de Tejeda, convirtió al Caribe español en uno de los sistemas de fortificación más admirables del siglo XVI (fig. 7.3), aunque se siguiera construyendo durante siglos,

y mucho de lo que hoy vemos sea del siglo XVIII. Cartagena de Indias, La Habana, Veracruz, San Juan de Puerto Rico, y en el Pacífico el puerto del Callao del que vivía Lima, fueron algunos de los enclaves mejor fortificados del mundo, hoy declarados Patrimonio de la Humanidad. (ACM)

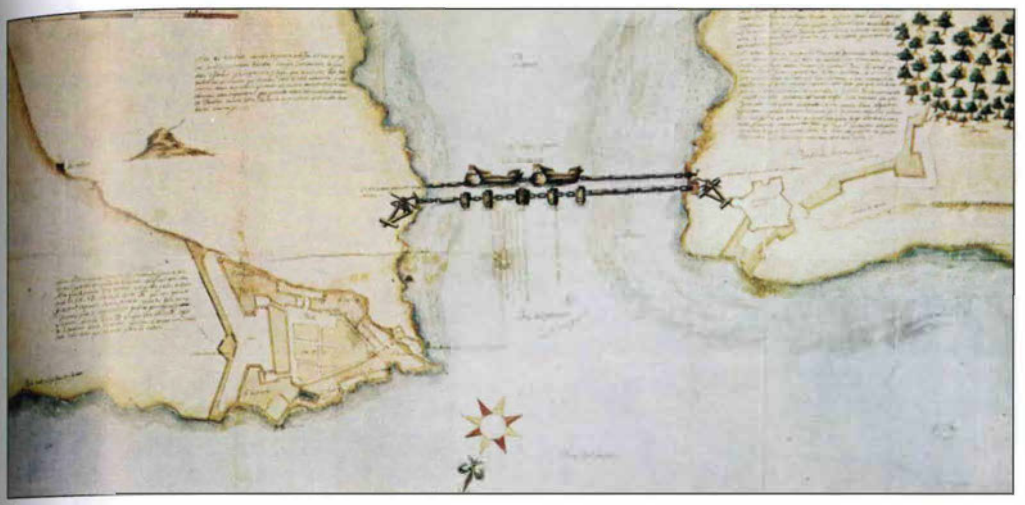


Figura 7.3. Bautista Antonelli. La Habana con las fortalezas del Morro y la Punta. 1591. Sevilla, Archivo General de Indias.

Ciudad y obra pública

Las obras públicas en la ciudad facilitaban la vida de los ciudadanos, pero también eran fundamento de su grandeza a la hora de cantar sus alabanzas en los libros que se escribieron sobre ellas. Podemos hacer una breve relación de las más relevantes, aquellas que generaron edificios y reformas urbanas bellas y magníficas: las murallas para la defensa, necesarias en todas las ciudades de frontera que podían ser atacadas, pero también límite de la vida urbana que controlaba el pago de impuestos o la llegada de enfermedades; los puentes en los caminos que llegaban hasta ellas o comunicaban las dos partes de una ciudad atravesada por un río, como el de Santa Trinità en Florencia; las lonjas para el comercio, como la de Valencia o la de Zaragoza; los pósitos para el grano, como el de Baeza, que junto con la cárcel y las carnicerías constituye un interesante conjunto de obras públicas; los ayuntamientos, las aduanas... A todo este tipo de obras y edificios públicos hay que sumar en todas las ciudades las canalizaciones y las fuentes que garantizaban el abastecimiento de agua, a veces monumentalizadas como la Fuente Pretoria de Palermo, o el empedrado de las calles, tantas veces renovado para las entradas triunfales (fig. 7.4).

Figura 7.4. Puerta del Pópulo y edificios públicos del siglo XVI. Baeza (Jaén).

En España la política de obras públicas en las ciudades durante el reinado de los Reyes Católicos se tradujo en la pavimentación de calles, traída de aguas, edificios de alhóndiga y pósitos para guardar y controlar la producción de cereales, pescaderías y carnicerías públicas, o construcción de ayuntamientos. Estos fueron renovados desde que en las Cortes de Toledo de 1480, se estableció que cada concejo debió tener unas Casas Consistoriales "grandes e bien hechas en que hacer sus ayuntamientos e concejos e en que se asienten la justicia y regidores". Así, desde ayuntamientos como el de Úbeda hasta el de Toledo, podemos ir viendo a lo largo del siglo XVI las transformaciones del lenguaje de la magnificencia, ahora aplicado a los edificios desde los que se controla toda la vida urbana. La Casa de los Miradores en la plaza de Bibarrambla de Granada, proyectada para el ayuntamiento por Diego Siloe refleja la necesidad de que el cabildo municipal se mostrara ante los ciudadanos en las grandes celebraciones. La ubicación de los ayuntamientos en las plazas de villas y ciudades reflejan el poder municipal y la grandeza de la ciudad. Son obras que se debían abrir a la plaza mediante soportales en la planta inferior y galerías abiertas en la superior, porque mostrar la autoridad al exterior y acoger a los ciudadanos eran parte de sus funciones. A veces los ayuntamientos incorporaron también programas iconográficos relacionados con el uso que se les iba a dar, y entre ellos lógicamente hicieron acto de presencia los dioses antiguos. Por ejemplo en el nuevo ayuntamiento de Sevilla, esas Casas Capitulares "todas de cantería" de Diego de Riaño, con un rico programa icono-

gráfico, vemos a Hércules o Julio César, así como las iniciales del "Senatus Populusque Hispalense" (Lleó, 2012) aunque por su estado de conservación no sea fácil su interpretación (fig. 7.5). Con el tiempo se fueron creando organismos destinados a la *policía* urbana –"gobierno de las cosas menudas de la ciudad y el adorno della y limpieza" en el Diccionario de Covarrubias de 1611– como la "Junta de policía y ornato público" creada en Madrid en 1590.

Figura 7.5. Diego de Riaño, Ayuntamiento. *ca.* 1526-1572. Sevilla.

Los grandes ríos en las ciudades, generadores de riqueza cuando eran navegables, y siempre como suministradores de agua, se atravesaron con puentes monumentales. Es el caso del puente de Santa Trinità en Florencia, construido por Bartolomeo Ammannati entre 1567 y 1568, reconstruyendo el que se habían llevado las inundaciones de 1557. En ellos se conjugan aquellos principios vitruvianos de *firmitas, utilitas* y *venustas*, ya se tratara de puentes sobre grandes ríos, como este del Arno, o ríos menores como el Manzanares, que no por ello dejó de tener un puente tan señalado como el de Segovia en Madrid (fig. 7.6). La construcción sobre el agua fue uno de los retos de la ingeniería: la catedral de México se asentó sobre una plataforma artificial, a base de pilotes de madera sobre el agua, una obra de ingeniería que, sin embargo no impidió que los problemas de cimentación la afectaran desde sus inicios. En ese

sentido, siempre fue objeto de admiración la capacidad de los constructores venecianos para edificar sobre el agua. El agua llegó a las ciudades también por acueductos, se esculpieron fuentes para celebrar su llegada, como la quattrocentista fuente Gaia de la plaza del Campo de Siena, obra de Jacopo della Quercia, y siempre fue algo especialmente cuidado y controlado por los gobernantes por la repercusión que tenía en el bien público (fig. 7.7).

Figura 7.6. Bartolomeo Ammannati. Puente de Santa Trinità. 1567-1568. Florencia.

Figura 7.7. Jacopo della Quercia. Fuente Gaia, Plaza del Campo de Siena. 1409-1419.

El comercio tuvo asimismo sus edificios. En ese sentido el reino de Aragón nos ha dejado grandes ejemplos, con salas columnarias ricamente cubiertas y decoradas. La de Palma de Mallorca fue construida por Guillem Sagrera (*ca.* 1380-1454), un artista muy viajero que antes estuvo en Francia y que acabó trabajando en Castel Nuovo de Nápoles. La lonja de la seda de Valencia, de Pere Compte, iniciada en 1483 fue construida para ser "Lonja molt bella magnifica y sumptuosa, honor i ornament daquesta insigna ciutat" según se lee en el documento de fundación. En la lonja de Zaragoza (1541-1551), proyectada por Juan de Sariñena, el francés Gil de Morlanes el Joven haría las grandes columnas de piedra anilladas y con volutas jónicas, que permitieron crear un espacio diáfano y amplio. Probablemente tienen su origen en grabados de Du Cerceau, porque la influencia francesa en el Renacimiento aragonés hizo que algunos modelos de la nueva arquitectura no llegaran de Italia, sino de Francia, a través de arquitectos como Pierres Vedel o canteros como Guillaume Brimbeuf.

Uno de los edificios públicos más famosos del Cinquecento es el que construyó Giorgio Vasari (1511-1574) por encargo de Cosme de Medici como sede de las oficinas de trece magistraturas para que sirviera de *Publicae Commoditati,* como se lee en la medalla fundacional. Esta galería de los Uffizi (1559-1582) unió el palacio Vecchio con el Arno creando una suerte de calle

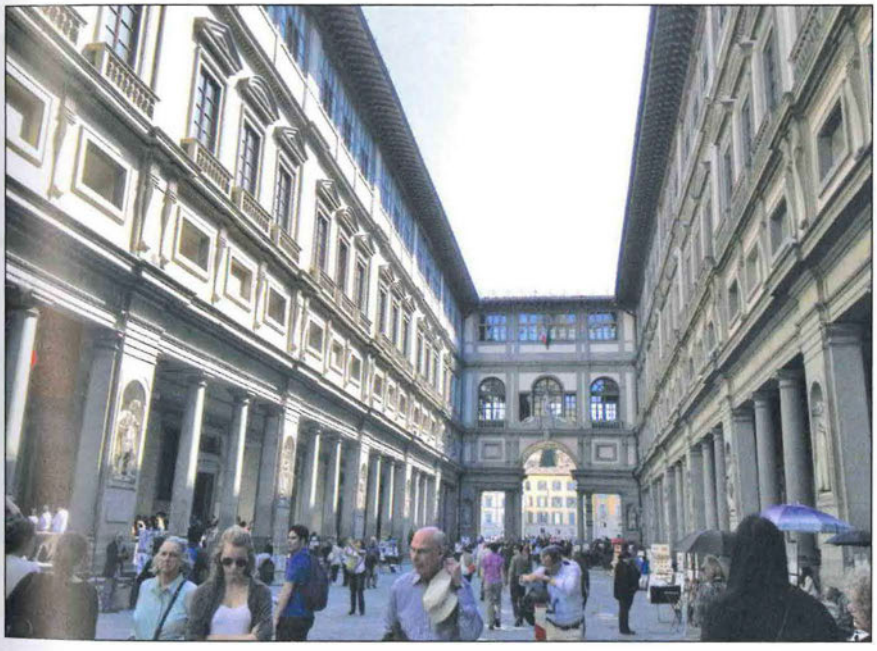


Figura 7.8. Giorgio Vasari, Galería de los Uffizi. 1559-1582. Florencia.

que era más un espacio cortesano. La perspectiva acelerada hacia el río la logra a base de repetir, en las dos alas de distinta longitud, un mismo módulo de pilastras con nichos para esculturas de los grandes hombres de la Toscana, y vanos arquitrabados con dos columnas dórico-toscanas. En las plantas superiores también la repetición modular establece un orden y una simetría que se hace explícita con el uso de la piedra gris, con una bicromía que supone una cita de la arquitectura de Brunelleschi. Finalizan las galerías en el punto de fuga de la serliana sobre el río. Su carácter escenográfico contribuye a crear uno de esos espacios urbanos que por sí solos transforman la imagen de toda una ciudad (fig. 7.8).

En España, un edificio suntuoso fue el de la Real Chancillería de Granada, obra de Francisco del Castillo el Mozo (1587). Su patio, escalera y fachada son las de un gran palacio, destinado en este caso a albergar la justicia, con todos sus pleitos, los agentes que la impartían y los ciudadanos que la demandaban (fig. 7.9). La Lonja de Sevilla, edificio para la Casa de Contratación y hoy Archivo General de Indias, comenzada en 1584 con trazas de Juan de Herrera, fue construida por Juan de Minjares (fig. 7.23). Su carácter exento, sobre gradas, su perfección geométrica y su lenguaje plenamente clásico monumentaliza la ciudad en su zona más sagrada, que es la de la catedral. Muy a finales del siglo XVI se emprendió en Barcelona la ampliación hacia la plaza de Sant Jaume del palacio de la Generalitat, responsabilidad del "celebre Archi-

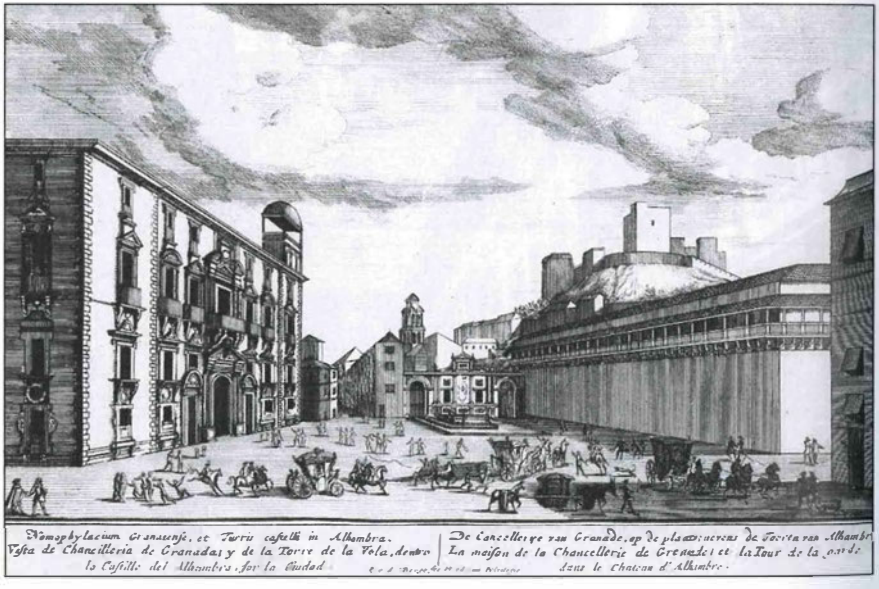


Figura 7.9. La Chancillería y la torre de la Vela en Granada. Pieter van den Berge, *Theatrum Hispaniae, exhibens Regni Urbis*. Amsterdam, s.a. (segunda mitad del siglo XVII).

tector" Pere Blai. Sus pilastras de orden corintio sobre basamento rústico, y frontones en las ventanas son elementos que han relacionada esta fachada con el palacio Capitolino del Campidoglio de Miguel Ángel, conocido a través de grabados, pero también con los grabados del séptimo libro de Serlio (Marías, 1989). Y no olvidemos que también el imperio turco emprendió grandes obras públicas en el siglo XVI, con el ingeniero Minar Sinan como artífice de puentes y caminos. Bayaceto II en 1502 había querido que Leonardo construyera un puente sobre el Cuerno de Oro, y en tiempo de Selim II, en 1568, se proyectó un canal en el istmo de Suez para unir el Mediterráneo y el Mar Rojo. Casi al tiempo se inició la construcción de otro canal entre el Volga y del Don, para que los barcos turcos pudieran llegar hasta el mar Caspio y amenazar así a Persia.

Finalmente, se empezaron a crear espacios públicos destinados al paseo, como la Alameda de Hércules en Sevilla (1574-1578), un nuevo espacio para recreación en la ciudad en cuya construcción se empeñó el conde de Barajas. Saneó una laguna insalubre que había y sobre ella construyó un paseo público con cientos de árboles, fuentes y las dos grandes columnas antiguas con las figuras de Hércules y Julio César. La de Hércules según la inscripción casi perdida estaría referida al emperador Carlos V que traspasó las columnas de Hércules, y la de Julio César relacionada con el rey Felipe II, que había aumentado y ennoblecido la ciudad (fig. 7.10). (ACM)

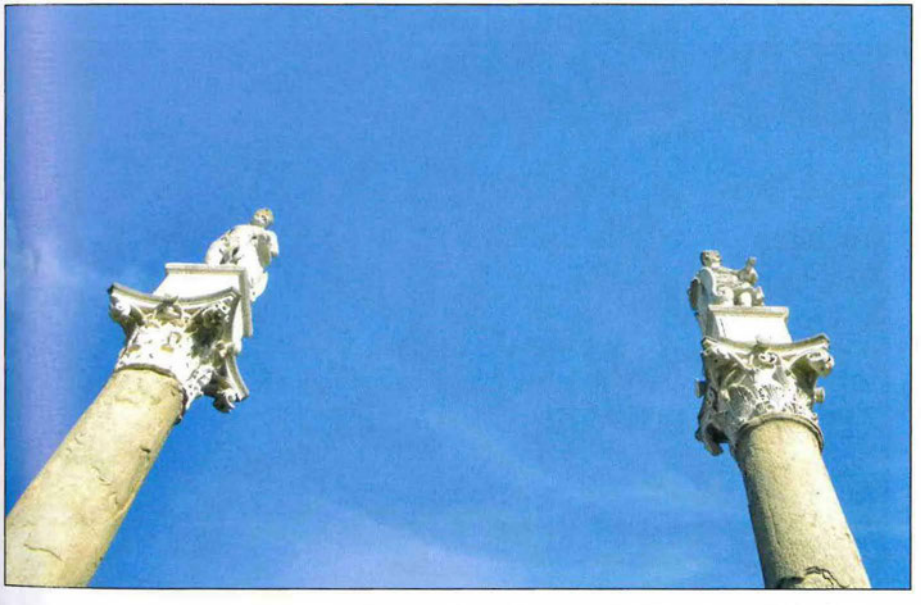


Figura 7.10. Alameda de Hércules con las columnas de Hércules y Julio César. 1574-1578. Sevilla.

La plaza

La plaza es un espacio urbano en el que se refleja la Roma antigua, pero no solo porque se quiso recuperar de forma casi arqueológica la idea del foro romano en el Renacimiento, sino también porque esos espacios públicos como lugar de mercado y de encuentro tampoco se habían perdido en las ciudades mediterráneas a lo largo de la Edad Media. Desde el siglo XV y sobre todo a lo largo del siglo XVI lo que sí encontramos como novedad es la voluntad de crear plazas regulares, con unas proporciones geométricas y unos alzados regulares que dieran unidad al espacio público, lo que culminará en las plazas barrocas.

La plaza de Vigevano (fig. 7.11), construida por Ludovico Sforza entre 1492 y 1494 es uno de los primeros ejemplos de plaza regular. Allí Ludovico el Moro pudo llevar a cabo una empresa urbanística que en las grandes ciudades era más difícil por la cantidad de intereses que había que considerar. Era una plaza porticada a los pies del castillo, en la que se quiso recrear la idea de un foro romano. Responde a un fenómeno general en el norte de Italia, de renovar o crear espacios de mercado, u otros espacios de uso colectivo, buscando el decoro, la regularidad y la monumentalidad, en un proceso de embellecimiento urbano que repercutiría en el prestigio del señor que gobernaba la ciudad, si bien las plazas como aparecen en los tratados poco tienen que ver con los procesos de creación de las que nacieron entonces (Calabi, 1997).

Figura 7.11. Plaza de Vigevano. 1492-1494. Lombardía (Italia).

Por la relevancia que tiene la plaza en el mundo hispánico, le vamos a dedicar mayor atención. Antes de que las Ordenanzas de Indias codificaran un tipo de plaza y sus funciones, hubo una experiencia de regularidad en el proyecto de una plaza, que ha quedado como el inicio de lo que serán las plazas mayores en el mundo hispánico durante siglos. Se trata de la plaza mayor de Valladolid, proyectada en 1561 después de que un gran incendio destruyera la anterior (fig. 7.12). Como espacio para mercado y fiestas fue descrita e incluso dibujada, tal como vemos en el dibujo de Lhermite, en el que se refleja el perfecto rectángulo con fachadas regulares y de la misma altura en el que se están desarrollando los espectáculos del juego de cañas y el de toros, a los que asiste la corte desde balcones y ventanas. El edificio del ayuntamiento, "la mayson de la ville", resulta lógicamente individualizado dada su relevancia en el gobierno de la ciudad, que se refleja con su construcción en la plaza mayor. Una de las que derivaron de la plaza de Valladolid fue la plaza mayor de Madrid, que pertenece ya al reinado de Felipe III. Fue inaugurada en 1617, pero en cuanto a su planteamiento es una plaza plenamente renacentista, porque Juan de Herrera y Juan de Valencia la habían diseñado regular mientras se

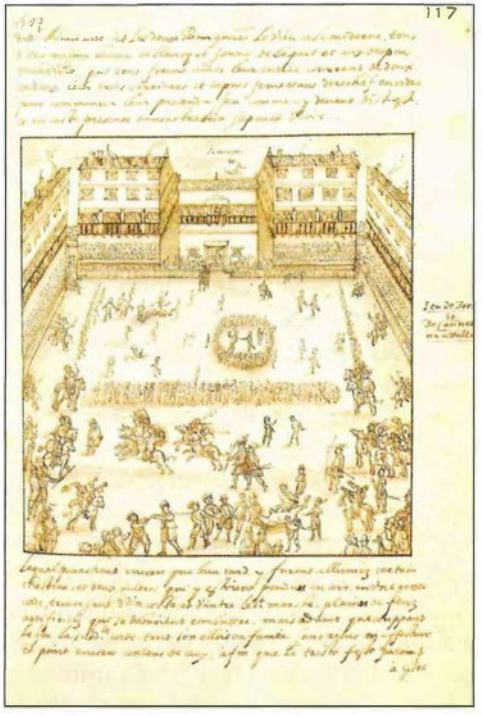


Figura 7.12. Plaza mayor de Valladolid durante la celebración de fiestas caballerescas. Jean Lhermite, *Le passetemps. ca.* 1598-1602. Bruselas. Biblioteca Real Alberto Primero.

intentaba tirar las casas que lo impedían. Era una plaza abierta en sus calles, como las americanas, como la de Valladolid, y no fue hasta el siglo XVIII, y antes en algunas fiestas, cuando se cerró dejando como pasadizos los ejes viarios que la anclaban a la ciudad. Otra de las más famosas del siglo XVI fue la de Zocodover en Toledo, a la que nos referimos más adelante (fig. 7.27). También existe un proyecto de regularización de la plaza de Bibarrambla en Granada que, aunque date de 1616, está reflejando su carácter de espacio público, con la fuente, los soportales con tiendas, la alcaicería, la carnicería, la casa de los Miradores del Ayuntamiento, la casa del arzobispo o el mirador de la Santa Inquisición. Espacio inequívocamente público, pensado para el comercio y las fiestas, cuando tanto "mirador" adquiría su justo valor, pero sin la iglesia mayor ni el palacio de gobierno en ella, que es lo que se sumará a esa concepción de la plaza en América, donde los usos de las plazas mayores fueron más complejos.

En las *Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias*, dadas en Valsaín por Felipe II el 13 de julio de 1573, la plaza debía ocupar el centro de la ciudad, y a partir de ella salían las calles rectas que creaban la cuadrícula. La proporción de la plaza debía tener de largo una vez y media el ancho, proporción que parece tomada directamente del libro quinto de Vitruvio, y sin embargo lo normal en las ciudades fundadas en América es que fueran cuadradas, aunque la proporción alargada era la más adecuada para las fiestas. El carácter comercial de estas plazas lo reflejaron también las ordenanzas, al determinar que debían tener soportales tanto la plaza como las cuatro calles principales que salieran de ella "porque son de mucha comodidad para los tratantes que aquí suelen concurrir". Los soportales remiten al antiguo foro romano, pero también a toda la tradición medieval heredera de la ciudad romana, en la que las calles y plazas con soportales fueron una constante, ya fuera en Galicia (Santiago) o en Extremadura (Zafra), por no citar muchos otros ejemplos tanto españoles como italianos (Bolonia), en los que la huella de Roma nunca se perdió. A ello se puede añadir que, siendo la plaza de la América española el lugar del poder, en el que se situaron tantas veces iglesias y ayuntamientos, ambos llevaban consigo desde el viejo mundo los soportales, porque muchos pórticos de iglesias medievales sirvieron para reunión de cabildos, y porque cuando desde tiempo de los Reyes Católicos se ordenó la construcción de ayuntamientos, tal como acabamos de ver, estos siempre tuvieron soportales en la primera planta y casi siempre un gran balcón abierto en la planta superior. Con el tiempo todo esto evolucionará, en el viejo y en el nuevo mundo, pero lo que nos interesa aquí es saber que el modelo de la Roma antigua llegó con todos los filtros y experiencias de la España medieval a las nuevas ciudades que colonizaron un continente. Por otra parte, en los virreinatos americanos de la monarquía hispánica, la plaza se convirtió también en el espacio a partir del cual venía definido el estatus de los vecinos. Cuanto más próximos a esa plaza, más poder tenían en la sociedad. Y una cuestión más que cabe señalar antes de dejar las plazas de los virreinatos americanos, es que los planos de fundación, e incluso otros posteriores, en muchos casos no indicaban que estuvie-

ran efectivamente habitados, así que los solares vacíos y construidos sin respetar normas de regularidad, hizo que unas ciudades ordenadas en el plano a veces generaran perfiles de solares vacíos y alturas arbitrarias. Estos trazados en damero fueron utilizados también en la colonización de Brasil desde que la corona portuguesa se anexionó a la española en 1581. Hasta entonces la colonización portuguesa había sido en la costa, con ciudades con una zona alta y una baja a sus pies para la actividad portuaria, que aunque tuvieran plaza carecían del orden rígido de la colonización española. Los dibujos que se conservan de cómo era la plaza mayor de México en 1562 y 1596 permiten ver que no fue un espacio despejado, en el de 1596 se representan las llamadas "casillas", pequeños puestos de venta necesarios para su función de mercado (fig. 7.13). (ACM)

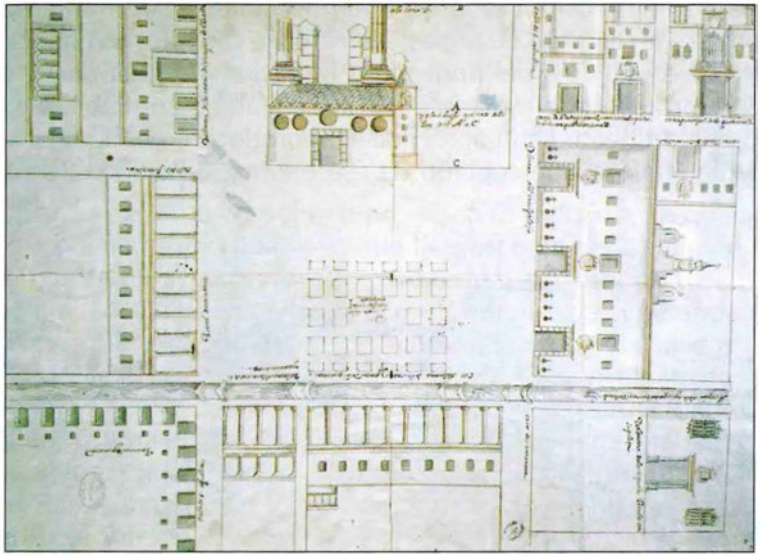


Figura 7.13. Plaza mayor de México. 1596. Sevilla, Archivo General de Indias.

Estudios de caso

Las capitales de los virreinatos americanos: Lima y México

Los dos grandes virreinatos del siglo XVI en América, Nueva España y el Perú, tuvieron sus respectivas capitales y sede de sus virreyes en México y Lima. La primera se fundó sobre la antigua Tenochtitlan, capital del imperio azteca, mientras que la segunda fue de nueva fundación, ya que la capi-

tal del imperio inca estaba en el Cuzco. Eso condicionará sus trazados y sus edificios.

En México Tenochtitlan la ciudad de los españoles se fundó sobre una estructura urbana ya consolidada, apropiándose los españoles de los espacios de poder de la civilización precedente, como muestra la ubicación del antiguo Templo Mayor azteca con respecto a la plaza del Zócalo de los españoles, plantada sobre el centro ceremonial prehispánico. En esta plaza se construyeron los edificios del poder, aunque algunos tardaran mucho en terminarse. Desde el comienzo en esta enorme plaza de armas se proyectaron la catedral y el palacio del virrey. En sus cercanías se asentaron los conventos de las poderosas órdenes religiosas. La ciudad española se dividió en barrios cuyos santos cristianos se correspondían en sus características con los dioses de los antiguos pobladores. Fueron ciudades sin murallas, pero la plaza central –"mayor" o "de armas"– en ambas capitales se concibió como una suerte de ciudadela del poder, con todas las instituciones, y con proyectos para proteger ese espacio en caso de ataque, aunque fuera a ser de enemigos sin artillería. La imagen que se reproduce en el libro de Ramusio pone de manifiesto la percepción de ese enorme espacio de la plaza que

Figura 7.14. México-Tenochtitlan. Giovanni Battista Ramusio, *Delle navigationi e viaggi*. Venecia, 1550.

debieron tener los españoles, que es lo primero que atrae nuestra mirada también en el grabado (fig. 7.14).

Fue el "jumétrico" Alonso García Bravo quien trazó en 1523 la ciudad de México que iban a ocupar los españoles, así como la de Antequera (actual Oaxaca) y Veracruz. Seguiría la ordenanza de ese año dada a Hernán Cortés, en la que se explicaba el sistema de fundación: "comenzando desde la plaza mayor, y sacando desde ella calles a las puertas y caminos principales, y dejando tanto compás abierto, que aunque la población vaya en gran crecimiento, se pueda siempre proseguir y dilatar en la misma forma", palabras que recogerán también las ordenanzas de 1573. El virrey Antonio de Mendoza, buen conocedor de la obra de Alberti *De Re aedificatoria* (puesto que la anotó), consolidó el trazado en cuadrícula de México-Tenochtitlan. De esa ciudad Francisco Hernández, en las *Antigüedades de la Nueva España,* decía que después de cincuenta años desde que fue conquistada, tenía buenas casas, grandes palacios reales, y amplias vías públicas y mercados, centrando su admiración en la amplitud del espacio, lo que no podía dejar de resultar envidiable para quienes procedían de unas ciudades españolas en las que cualquier ampliación o reforma resultaba casi imposible.

Los virreyes del Perú con el tiempo, ya en el siglo XVII, se quejarían del exceso de conventos en Lima, y es que la presencia de la religión fue más patente en todos los niveles, sociales económicos, artísticos... de lo que lo era en las ciudades españoles, con ser estas difíciles de superar en ese sentido. Ya Fray Toribio de Benavente, "Motolinia", recordaba que en los primeros años de la construcción de la nueva capital del virreinato de la Nueva España, había allí más gente de la que hubo en la construcción del templo de Jerusalén, y hasta en esos comentarios las ciudades resultaban sacralizadas, aunque fuera la geometría que imperó en la construcción de los espacios en el Renacimiento, la que les dio forma. De hecho en México desde el principio se intentó que las fachadas se alinearan, sin los entrantes y salientes en las calles que alterarían la imagen de orden buscada, lo que responde a la teoría urbana del Renacimiento. Y sin embargo, a ese nuevo mundo también se trasladó una ciudad todavía medieval que, como sucedió en México-Tenochtitlan, se adornó con casas torreadas, como las que definían los perfiles de las fuertes ciudades castellanas de las que partieron los conquistadores.

La traza nueva para Cuzco es ya tardía, de 1578, del tiempo del virrey don Francisco de Toledo, y siempre que se habla de Cuzco se hace referencia a como el convento de Santo Domingo se superpuso al *Coricancha* incaico, la catedral se construyó sobre el palacio de Viracocha, se conservó el espacio de la plaza prehispánica, y los antiguos muros se mantuvieron en una ciudad que conservó los cuatro rumbos en que se dividía el universo de los Incas (fig. 7.15). Ese virrey Toledo en el Perú llevó a cabo una empresa de regularización de las ciudades, sobre todo de Potosí (hoy en Bolivia), que

había nacido como un asentamiento minero sin ningún orden, al ordenar en 1572 todo el centro urbano de aquella "Villa imperial" en forma de damero, con una plaza mayor, y destinado a asentar a los españoles y criollos, en tanto que los barrios de indios quedaban fuera de ese orden urbano.

Figura 7.15. Plaza Mayor. Cuzco.

Mientras Cuzco, capital del imperio inca, siguió siendo residencia de la nobleza incaica, a veces rebelde, fue en Lima, lejos de los Andes, donde se construyó una nueva ciudad para capital del virreinato, que pronto devino en modelo. Fundada en 1535 por Pizarro con el nombre de "Ciudad de los Reyes", de ella, ya a mediados del siglo XVI decía Cieza de León que las casas eran buenas, algunas con torres, las calles eran anchas, la plaza grande y, lo que nos interesa especialmente, el abastecimiento de agua estaba garantizado porque por muchas de las casas pasaban acequias. No tuvo que incorporar una ciudad preexistente, y tanto su palacio virreinal, como la monumental catedral trazada en sus inicios, hablaban de la grandeza ambicionada. Sin embargo, pronto la inmensa catedral fue reducida a un tamaño más acorde con las posibilidades reales por el extremeño Francisco Becerra en 1594, y se inauguraría a comienzos del XVII. La pervivencia de las cubiertas góticas en este templo, pese a lo que quiso el ya difunto Becerra, se justificó por su mayor resistencia a los terremotos, causantes finalmente de que hoy no quede nada de la primitiva construcción (fig. 7.16). (ACM)

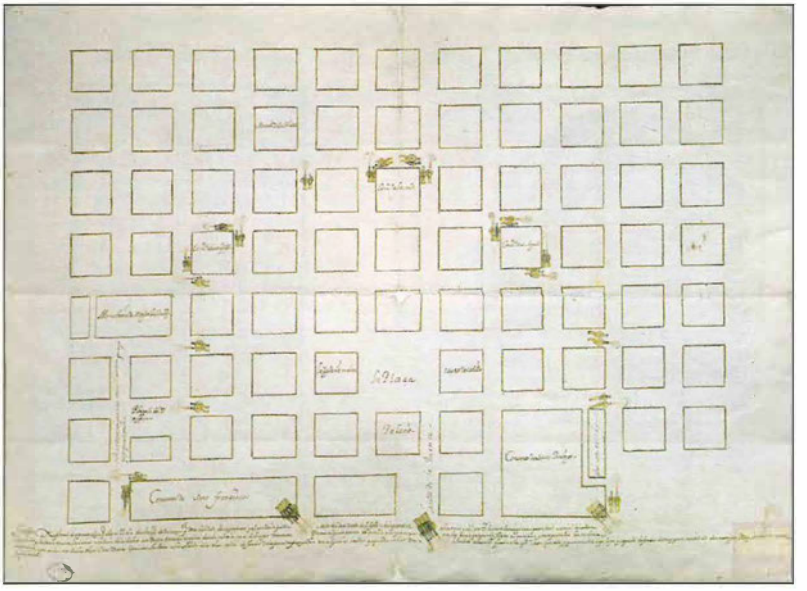
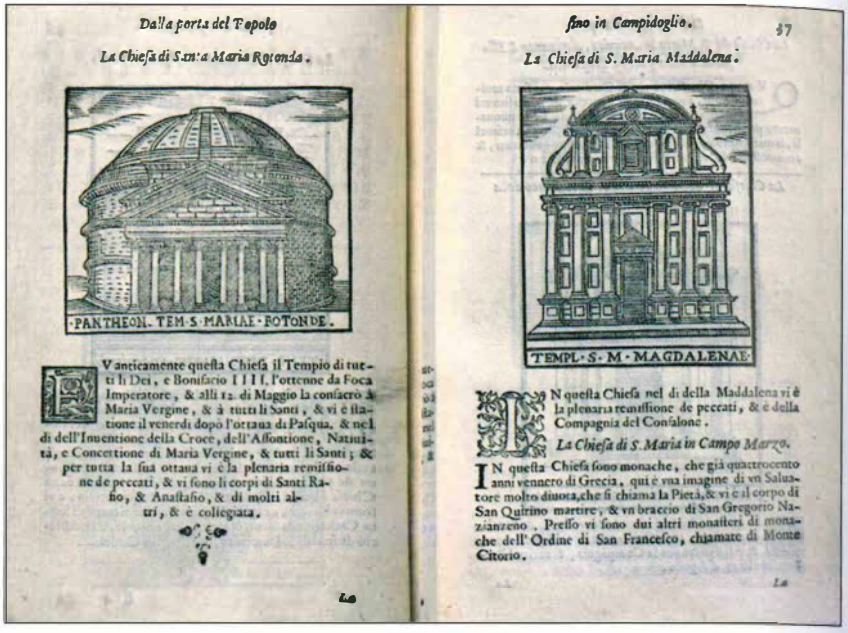


Figura 7.16. Lima. Plano con la artillería dispuesta para defensa de la plaza. Siglo XVII. Archivo General de Indias. Sevilla.

Roma

Desde el siglo XIII los peregrinos contaban con unas guías para visitar Roma: los *Mirabilia Urbis Romae*, que luego se llamarían *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*, cuyo pequeño formato permitía llevarlas en el bolsillo, casi precursoras de las modernas guías de viaje. La imprenta multiplicó las ediciones, y se tradujeron a distintos idiomas, entre otros el castellano. De pequeño tamaño, algunas incluyeron *L'Antichitá di Roma*, obra de Palladio de 1554, y dieron a conocer en grabados algo toscos las grandes obras de la ciudad por itinerarios, con las siete basílicas, las nuevas iglesias que se iban construyendo, actualizadas en las sucesivas ediciones, pero también con las grandes obras de la antigüedad. Incluían una guía para que en solo tres jornadas el peregrino pudiera ver lo más importante de la ciudad, entre lo que se incluían las nuevas obras del Renacimiento según se iban construyendo, como el palacio Farnesio, el de la Cancillería, la Porta Pía, San Pedro... Constituyen un ejemplo más de cómo la ciudad de los papas siempre supo que la imagen era parte intrínseca de su grandeza histórica, así como de los usos de la imagen para abastecer la demanda incesante de información por parte de los miles de peregrinos que llegaban a la ciudad (fig. 7.17).



Dalla porta del Popolo

La Chiesa di Santa Maria Rotonda.

·PANTHEON· TEM·S·MARIAE·ROTONDE·

EVanticamente questa Chiesa il Tempio di tutti li Dei, e Bonifacio IIII, l'ottenne da Foca Imperatore, & alli 12. di Maggio la consacrò à Maria Vergine, & à tutti li Santi, & vi è istatione il venerdì dopo l'ottaua di Pasqua. & nel dì dell'Inuentione della Croce, dell'Assontione, Natiuità, e Concettione di Maria Vergine, & tutti li Santi; & per tutta la sua ottaua vi è la plenaria remissione de peccati, & vi sono li corpi di Santi Rafio, & Anastasio, & di molti altri, & è collegiata.

fino in Campidoglio. 57

La Chiesa di S. Maria Maddalena.

TEMPL·S·M·MAGDALENAE·

IN questa Chiesa nel dì della Maddalena vi è la plenaria remissione de peccati, & è della Compagnia del Consalone.

La Chiesa di S. Maria in Campo Marzo.

IN questa Chiesa sono monache, che già quattrocento anni vennero di Grecia, qui è vna imagine di vn Saluatore molto diuota, che si chiama la Pietà, & vi è il corpo di San Quirino martire, & vn braccio di San Gregorio Nazianzeno. Presso vi sono dui altri monasteri di monache dell'Ordine di San Francesco, chiamate di Monte Citorio.

Figura 7.17. *Le cose maravigliose dell' alma città di Roma*. Venecia, 1588.

Roma fue el centro por excelencia productor de modelos en los que inspirarse para los arquitectos del Renacimiento. Los papas transformaron la ciudad construyendo la *Roma triunfans* a la que viajaron todos los artistas italianos y europeos que pudieron hacerlo. El torrente de peregrinos generaría reformas urbanas, pero también de las instituciones que debían controlar la ciudad. Así, en tiempo de Leon X se crearon los *magistri viarium*, y a lo largo de todo el siglo la cuestión del orden y el control de la ciudad fue generando reglas a la vez que ampliaciones. Los Jubileos generaron la producción de grabados que difundieron los grandes cambios que se producían en los edificios y calles de la ciudad. También llevaban a grandes inversiones en la modernización de la urbe. Por ejemplo, el Jubileo del año 1500 vio abrirse una nueva calle, recta y pensada para los peregrinos, la vía Alexandrina, por el nombre del papa Alejandro VI, el papa que otorgó a Fernando e Isabel el título de Reyes Católicos, una vía que pronto atrajo la construcción de nuevos palacios de las grandes familias, y más tarde reformada.

Después, el papa Julio II quiso una renovación completa de Roma, en la idea de recuperar la grandeza de la Roma imperial. Además del nuevo San Pedro, en la ciudad de Roma construyó la vía Giulia, cuyo trazado según Vasari se debió a Bramante, quien también sistematizó la vía della Lungara, reformas urbanas destinadas a unir san Pedro con la ciudad (fig. 7.18), en concreto con Ripa Grande, el puerto fluvial de Roma, para favorecer el trán-

sito de los peregrinos, pero también según algunos autores como una vía ceremonial, una *Via Triunphalis* que asemejaría a Julio II a un segundo César. En ella se construyó el Palacio de los Tribunales, otro de los grandes empeños del papa. Esa vía también atrajo a los poderosos, entre otros a Rafael, cuya fama y riquezas en vida preludiaban el mito en que se convertiría una vez muerto en 1520, y que se construyó en ella una magnífica casa.

Figura 7.18. Via Giulia. Roma.

Hasta el Vaticano podían llegar los turcos, porque todo lo que contamos en este libro sucedía mientras el Mediterráneo católico estaba en guerra contra el Turco, aunque la historia basculara hacia el Atlántico después del descubrimiento de América. Por ello, fortificar Roma fue una prioridad, y el circuito fortificado proyectado por Antonio da Sangallo el Joven, arquitecto como vimos también de San Pedro del Vaticano, en los años cuarenta del siglo XVI, que integraba el Castel Sant'Angelo, se convirtió en modelo, celebrado por los tratadistas y estudiado por los grandes ingenieros del Renacimiento (fig. 7.19).

El modelo de Roma llegó al resto del mundo no solo por los viajes y por los tratados, también hubo un producto específico destinado al mercado, que fueron los volúmenes de estampas. Entre ellos cabe citar por su enorme difusión los 118 grabados de Antonio Lafréry *Speculum Romanae Magnificentiae* (1575) de las antigüedades de la ciudad, o las obras del francés Étienne Dupérac, de los mismos años. No había que ir a Roma para saber cómo

eran el Panteón o el Laocoonte, cualquier curioso podía saberlo gracias a las estampas, y ello explica que los ecos de Roma resonaran en todo el arte occidental. Aquellas ruinas de la antigüedad que dieron lugar al topos *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* llegaron a infinidad de miradas en todo el mundo (fig. 7.20).

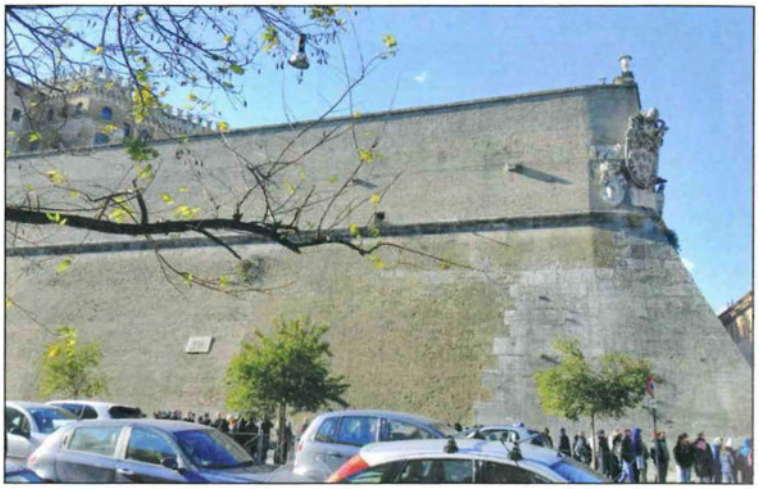


Figura 7.19. Baluarte de la Ciudad del Vaticano. Roma.

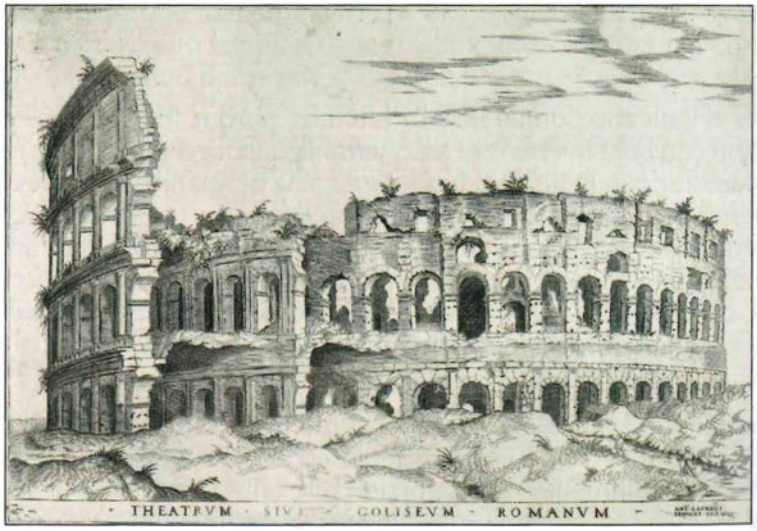


Figura 7.20. Antonio Lafréry, *Speculum Romanae Magnificentiae* (1575).

El papado de Sixto V (1585-1590) supuso una nueva transformación de la ciudad. Consciente del poder del grabado para la difusión de sus grandes obras, sus proyectos arquitectónicos rodearon su retrato en un grabado de 1589. Entre esos proyectos estuvo la construcción de la Biblioteca vaticana que rompió el gran espacio del Belvedere al cortarlo por la mitad, la terminación de la cúpula de San Pedro, la capilla Sixtina de Santa María la Mayor, o la fuente del *Acqua Felice*, pero lo fundamental fueron las grandes vías rectas proyectadas para facilitar la visita a las basílicas por los peregrinos. Una de ellas, la *Strada Felice* –llamada así porque Felice era el nombre de pila del papa, y se adecuaba a una ciudad feliz– todavía hoy es una de las vías principales de Roma. La nueva colocación de los obeliscos egipcios que habían llevado a la ciudad los antiguos romanos fue otra de sus grandes empresas, marcando con ellos los ejes del nuevo trazado urbano, como el del Popolo, o el de Santa Maria la Mayor. Entre ellos, decidió la colocación del obelisco vaticano delante de la basílica de San Pedro, cuyo traslado fue un alarde de ingeniería llevado a cabo por Domenico Fontana, que publicó en 1590 *Della Trasportatione dell'Obelisco Vaticano e delle Fabriche di Nostro Signore papa Sisto V*. (ACM)

Sevilla

La boda de Carlos V con Isabel de Portugal en 1526 supuso para la ciudad de Sevilla un cambio en su arquitectura y su urbanismo, y una cierta revolución con la introducción de modelos italianos. Sevilla ya era epicentro del tráfico entre el Viejo y el Nuevo Mundo, y se convirtió en una ciudad cosmopolita, en la que vivían comerciantes de todo el mundo, sobre todo flamencos y genoveses. Por ella circularon obras, libros, o estampas camino de las Indias, recibiendo al regreso de las flotas, además de la plata y el oro, objetos preciosos que en muchos casos pasaron a las colecciones. La influencia italiana en la arquitectura y el arte de la ciudad tuvo su reflejo en obras como la Casa de Pilatos, que tratamos en otro capítulo, o el palacio de las Dueñas, ambos para la familia Enríquez de Ribera, como un ejemplo más de que fueron los clientes o promotores los que en una primera instancia decidieron cómo debían ser los espacios en los que querían vivir, y en función de ello buscaron a los artistas capaces de satisfacer sus deseos. Como ha señalado Lleó (2012) la riqueza de estas casas sevillanas la reflejó Peraza, quien en su *Historia de Sevilla* (*ca.* 1535-1540) escribía que en la ciudad había "treinta y dos casas, magníficos palacios, que cualesquiera de ellas pasaría por Alcázar en otra cibdad", además de otras "en número de ciento y diez, cuyos dueños, aunque no son señores de título, son quasi todos ellos de tan grandes linages y por sí tan valerosas personas que los merescían tener y sus casas tan sumptuosas que con las demás se podrían comparar". La idea de la gran casa en la ciudad, unida al linaje, se ampliaba aquí a los ricos, esos que

merecían tener linaje, como los Pinelo, de origen genovés, que decoraron el patio de su casa con la historia de Diana cazadora y cabezas de personajes históricos (fig. 7.21). Sevilla, esa puerta de las Indias en las que todos podrían llegar a ser quienes nunca hubieran sido de haberse quedado en sus lugares de origen, era buen ejemplo de hasta donde se podía llegar careciendo de linaje noble, como mostraban algunas de las grandes casas sevillanas.

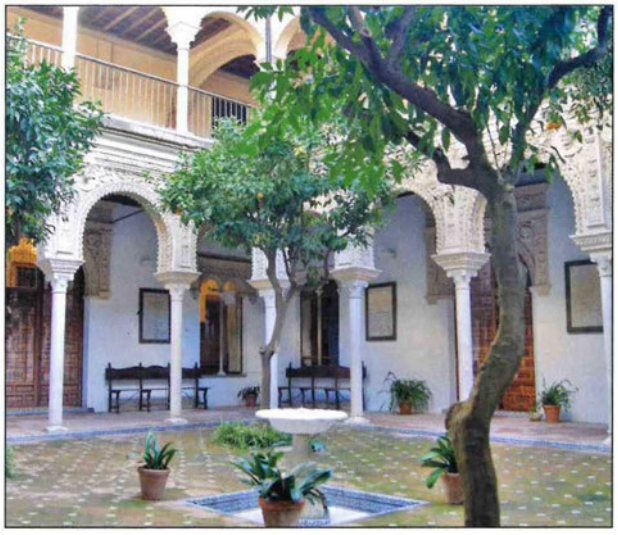


Figura 7.21. Casa de los Pinelo. Detalle del patio. Primer tercio del siglo XVI. Sevilla.

En Sevilla se conservan algunas de las obras que mejor explican la evolución de la arquitectura del Renacimiento en España, desde las intervenciones en la catedral gótica hasta la suntuosa Casa de Contratación en la que Juan de Herrera, el matemático y arquitecto de Felipe II, proyectó un edificio que los coetáneos compararon con los la antigua Roma (fig. 7.23). El cantero de la Trasmiera, Diego de Riaño (*ca.* 1495-1534) realizó dos de las obras más señaladas del Renacimiento sevillano, como son el Ayuntamiento (*ca.* 1526-1572), con la decisiva intervención de Hernán Ruiz, y la sacristía mayor de la catedral, en la que también se ha planteado la intervención de Siloe (1532-1547). Pero si Riaño es importante, lo es más la obra de Hernán Ruiz el Joven (*ca.* 1514-1569), que remató la Giralda, hizo la elíptica Sala Capitular de la catedral, (fig. 7.22) y realizó uno de los hospitales más magníficos del Renacimiento, el de las Cinco Llagas o de la Sangre, hoy Parlamento de Andalucía. La sala Capitular, cuyos cimientos se abrieron en 1558 y se acabó después de muerto Hernán Ruiz, quizá deba su planta elíp-

tica a los modelos de Serlio, pero sobre todo al anfiteatro de Itálica, que despertó admiración entre los humanistas sevillanos (Morales, 1996). En una ciudad en la que se celebraron concursos para hacerse cargo de las obras de la catedral, Hernán Ruiz el Joven ganó así el ser su maestro mayor, lo que será desde 1557. Al año siguiente fue también maestro mayor del hospital de las Cinco Llagas, y luego maestro mayor del ayuntamiento, del arzobispado... una carrera de éxitos que lo consagraron como uno de los grandes arquitectos del Renacimiento, que también proyectó palacios, obras de ingeniería, retablos, rejas... Pero su remate de la Giralda (1558-1568) es lo que hace inexcusable hablar de él si estamos hablando del Renacimiento en Sevilla. Fue la obra que culminó la transformación de la imagen de ciudad en una *Nueva Roma,* como la llamó Lleó inspirándose en Mal Lara, incorporando el minarete, es decir el pasado islámico, al nuevo lenguaje clasicista vitruviano, símbolo del triunfo de la religión católica sobre la musulmana. Desde su intervención, la Giralda se convirtió en el edificio que identificó para siempre a la ciudad, un punto de fuga, un eje visual como había sido la cúpula de Brunelleschi en Florencia (Lleó, 2012). Hernán Ruiz además fue un teórico, que escribió un libro de arquitectura que permaneció manuscrito y su obra demuestra un buen conocimiento de la arquitectura italiana del Renacimiento. En la Giralda utilizó el vano serliano, duplicando la zona

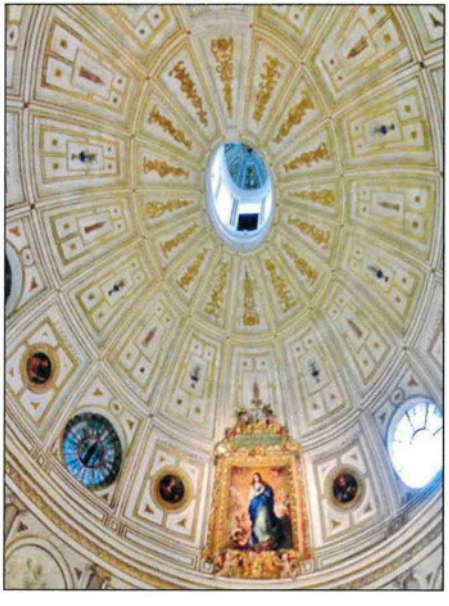


Figura 7.22. Hernán Ruiz el Joven. Sala capitular de la catedral. Iniciada en 1558. Sevilla.

adintelada a ambos lados del arco, pero también fusionó ese nuevo lenguaje con la utilización de la tradicional cerámica vidriada. La figura de la Fe, de bronce y con función de veleta además de la simbólica, corona la torre y expresa el triunfo de la iglesia, siendo su movimiento lo que daría el nombre de Giralda a la torre (Morales, 1996) (fig. 7.24). (ACM)

Figura 7.23. Juan de Herrera. Casa de la Contratación, hoy Archivo General de Indias. Iniciada en 1584. Sevilla.

Figura 7.24. Hernán Ruiz el Joven, Remate de la Giralda. 1558-1568. Sevilla.

Toledo

La catedral, el alcázar "cuya fábrica y escalera excede a los edificios más ilustres que levantó la soberbia egipcia y romana" se decía a comienzos del siglo XVII, el ingenio de Juanelo Turriano que subía el agua del Tajo al alcázar, "lo primero en que ponen los ojos" los que llegaban a Toledo, y los cigarrales eran obras que todos los visitantes admiraban en la ciudad imperial. Entre ellas estaría también el ayuntamiento, cuyas trazas se encargaron en 1554 a Alonso de Covarrubias, aunque el edificio que hoy vemos fue proyectado en tiempos del corregidor Juan Gutiérrez Tello en los años setenta. La figura del corregidor, representante del rey en las ciudades, fue en muchos casos determinante para entender las obras y edificios públicos. En este caso las trazas del ayuntamiento las dio en 1575 Juan de Herrera, arquitecto de El Escorial, para acabar de hacer magnífico un espacio público que conformaban la catedral y las casas arzobispales. En la ejecución intervinieron Nicolás de Vergara el Joven, Juan Bautista Monegro (autor entre otras obras de las esculturas del patio de los Reyes y las del claustro de los Evangelistas en el monasterio de El Escorial), acabándolo en 1618 Jorge Manuel Theotocopouli, el hijo de El Greco. Un basamento serliano con arcos de fuerte almohadillado fue el lugar en el que atendían los escribanos. Sobre él una gran terraza serviría para ceremonias en las que la autoridad municipal debía mostrarse a los ciudadanos, y por encima unas galerías mantenían el carácter abierto a la ciudad que todo edificio de ayuntamiento debía tener (fig. 7.25).

Figura 7.25. Juan de Herrera. Ayuntamiento. 1575-1618. Toledo.

El ayuntamiento con su plaza delante fue una de las obras emprendidas para transformar el urbanismo toledano en algunas de sus zonas más representativas. Una ciudad de calles estrechas, curvas, y con unos saledizos y pasadizos que quitaban toda la luz a las calles y que ya desde comienzos del XVI se prohibieron, había visto como se trasladaba la corte a Madrid, siendo una de las causas aducidas –entre otras– la dificultad para que circulara por ella una corte tan numerosa con sus coches y demás necesidades. Por eso, por ejemplo en la zona del alcázar se aprovechó el hundimiento de unas casas en 1618 para ensanchar la calle, de manera que el rey pudiera llegar en coche hasta su alcázar.

Toledo fue un centro impresor del que salieron algunos de los tratados más utilizados por los arquitectos, como las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo en 1526, o la traducción por Francisco de Villalpando de los libros tercero y cuarto de Serlio en 1552, dedicada al príncipe Felipe, futuro Felipe II, como príncipe que "con tanta grandeza de poder y saber, ansí theorica como especulativamente está adornado", como dice en la dedicatoria Villalpando, "Ieometra y architecto vezino de la cibdad de Toledo". La influencia de Serlio se puede apreciar en la Puerta de Bisagra, de Alonso de Covarrubias, de mediados de siglo, con su potente almohadillado, a medias entre arco triunfal y fortificación. Es una puerta en la que el escudo y los símbolos del imperio transforman la imagen de la ciudad de Toledo a ojos del visitante, integrando la potencia guerrera a través del lenguaje de la

Figura 7.26. Alonso de Covarrubias. Puerta de Bisagra. 1548-1576. Toledo.

arquitectura, pues es una puerta torreada, con troneras, aunque se supiera que en esa ciudad que ya crecía fuera de las murallas con edificios como el del hospital Tavera, el enemigo no iba a llegar a sus puertas (fig. 7.26).

Francisco de Villalpando intervendría en el patio del alcázar, antigua fortaleza reformada por Alonso de Covarrubias a partir de 1542, en la que se plasman los ideales de simetría, orden o distribución de la arquitectura del Renacimiento. Como en todas las grandes ciudades españolas del siglo XVI, se desarrolló un gran interés entre historiadores, literatos, arquitectos y nobles por las antigüedades de la propia ciudad. Francisco de Pisa en su historia de Toledo de 1605 hablaba de las antigüedades romanas que en ella se conservaban. Por ejemplo, la puerta de Bisagra (muchas veces escrita Visagra en la época) debía su nombre a que era la puerta de la "vía sacra", y se refería a restos de circos, anfiteatros, templos, habiendo sido el arquitecto Juan Bautista Monegro, maestro mayor de las obras del alcázar y de la catedral, quien le había informado. En esa referencia a la antigüedad como modelo, también el ingeniero Juanelo Turriano fue comparado por Agustín de Rojas (1604) con Arquímedes, y su ingenio para subir el agua al Alcázar considerado la "obra la más insigne y de mayor ingenio de cuantas de su género sabemos que hay en el mundo".

Una de las reformas urbanas más señaladas fue la de la plaza de Zocodover. Francisco de Pisa nos habla de las misas que se celebraban todos los días en la capilla abierta que estaba sobre el arco de bajada al hospital de Santa Cruz, para que oficiales y jornaleros asistieran a ellas antes de comenzar el trabajo, además de los tratantes y mercaderes de la plaza. Estas capillas abiertas son parte del proceso de sacralización de la ciudad, del que forman parte también las imágenes religiosas que todavía hoy vemos en algunas fachadas y rincones de las ciudades europeas y americanas, que se desarrollarán sobre todo en el Barroco, y con las que intentarían acabar las Luces de la Ilustración.

Zocodover en origen había sido un espacio vacío entre la zona militar de la ciudad, representada por el alcázar, y la vida de la ciudad. Era la plaza de la que partían las calles que iban a la catedral y al alcázar después de subir desde la puerta de Bisagra, por lo que fue nudo de comunicación además de lugar de mercado, fiestas, autos de fe, corridas de toros... Un incendio a finales del siglo XVI permitió que se reconstruyera con trazas de Juan de Herrera, regularizando con fachadas y soportales solo una parte de ella, tal como vemos en la imagen del costado que abre el camino a la subida del alcázar (fig. 7.27).

En las ciudades se crearon asimismo espacios para el paseo. Ya nos referimos a la Alameda de Hércules en Sevilla, y en Madrid se comenzaba a disfrutar del Prado de San Jerónimo, y de las "Vistillas" de la Puerta de la Vega. En Toledo las "vistillas de san Agustín" eran según Francisco de Pisa

"lugar anchuroso y apacible donde el común de la gente viene a desenfadarse, y gozar de los frescos aires por las noches y mañanas del verano, y del sol en invierno". (ACM)

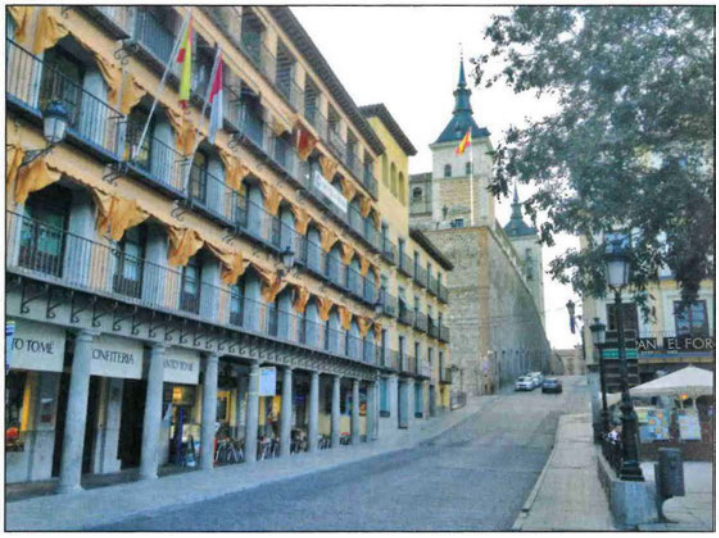


Figura 7.27. Juan de Herrera. Plaza de Zocodover y Alcázar. Toledo.

Nápoles

La ciudad de Nápoles ya había conocido reformas a lo largo del siglo XV, sobre todo en Castel Nuovo y su zona, con intervención de arquitectos e ingenieros tan famosos como Francesco di Giorgio Martini. En el siglo XVI un nuevo circuito bastionado defendió la capital de la corte virreinal más importante de la monarquía hispánica en ese siglo. Se hizo durante el largo virreinato de don Pedro de Toledo (1532-1553), que transformó la ciudad ampliándola, embelleciéndola y creando unas infraestructuras capaces de abastecer de agua una de las ciudades más pobladas del mundo, que además crecía sin medida para preocupación de propios y extraños.

El tratadista de arquitectura militar Francesco de Marchi recordaba como uno de los hitos urbanos de su siglo las reformas llevadas a cabo por el virrey Toledo en Nápoles con su arquitecto Ferdinando Manlio. Muchas de las intervenciones tuvieron un fin militar y de control de una ciudad que crecía desmesuradamente y llegó a tener 240.000 habitantes a finales del siglo XVI. El fuerte de san Telmo, obra de Pedro Luis Escrivá, dominó la ciudad con un sistema fortificado a base de tenazas o tijeras, es decir, con la muralla for-

mando ángulos pero sin los baluartes pentagonales que caracterizan la fortificación renacentista (fig. 7.28). La via Toledo, casi recta, entre el nuevo lugar a que fue trasladada la Puerta Real y el palacio virreinal, se adaptó en parte al trazado preexistente. Sin embargo, el nuevo barrio de los soldados españoles, construido en la ampliación de la ciudad, por debajo de la fortaleza de San Telmo, tuvo un trazado en cuadrícula, como el que tuvieron las ciudades fundadas por los españoles a lo largo de ese siglo, aunque no tuvo ni la amplitud de calles, ni la plaza, funcionando solo como acuartelamiento. Un gran Parque Real entre Castel Nuovo y el antiguo palacio virreinal, deslumbraba a los cortesanos y visitantes. Pedro de Toledo encargó fuentes para el parque y la ciudad a Giovanni Marigliano, llamado Giovanni da Nola (*ca.* 1488-1558), el mismo escultor que hará el magnífico sepulcro del virrey y de su esposa en la iglesia de Santiago de los Españoles (1540-1550), que Vasari citará en sus *Vite*. Con anterioridad, en 1524, hizo el monumento funerario de otro virrey napolitano, Ramón Folch de Cardona, trasladado al convento franciscano de Bellpuig (Lleida), lo mismo que el de don Pedro se pensó en principio para ser trasladado a la colegiata de Villafranca, lugar de su linaje en el Bierzo.

Figura 7.28. Pedro Luis Escrivá. Castillo de San Telmo. 1537. Nápoles.

En Nápoles fueron muchas las obras de ingeniería emprendidas. Alfonso II de Aragón a finales del siglo XV promovió una serie de obras hidráulicas, que abastecieron de agua la ciudad y los jardines de las villas. A comienzos del siglo XVI se hicieron obras de saneamiento de zonas cenagosas. El virrey Toledo pavimentó calles, y una ciudad más limpia y renovada recibió al emperador Carlos V en 1535. El virrey duque de Alcalá en los años cincuen-

ta se ocupó de mejorar los caminos que unían la capital con Roma y con otras zonas del reino como Abruzzo, Puglia o Calabria, y renovó calles. A finales de siglo Domenico Fontana, nombrado Ingeniero Mayor del Reino, hizo calles, edificios, y proyectó un nuevo puerto en la zona de Castel Nuovo, además de proyectar el gran palacio virreinal. También se debió a Fontana –entre 1592 y 1607 que fueron los años que estuvo en Nápoles– la obra de los *Regi Lagni* con su red de canales artificiales que permitieron explotar agrícolamente grandes extensiones de tierras, y fue una de las mayores obras hidráulicas del Renacimiento, realizada con su hijo Giulio Cesare.

Comparada frecuentemente con Sevilla por la pujanza económica y por el crecimiento casi ingobernable de su población, la relación entre ambas ciudades se reflejó también en la circulación de artistas entre una y otra ciudad debida a los intereses de los virreyes. El ingeniero y arquitecto Benvenuto Tortello viajaría a Sevilla para ocuparse, como vimos, de obras en la Casa de Pilatos por deseo de su propietario Pedro Afán de Ribera, II marqués de Tarifa, I duque de Alcalá, y virrey de Nápoles. Durante su virreinato, de 1559 a 1571, se acabó de transformar la ciudad de Nápoles, construyéndose espacios ceremoniales como la gran plaza del palacio virreinal, mientras se consolidaba entre los altos funcionarios la atracción ejercida por la vía Toledo para la construcción de sus casas. Cuando a finales de siglo Domenico Fontana comenzó al nuevo palacio virreinal, lo hizo sobre una

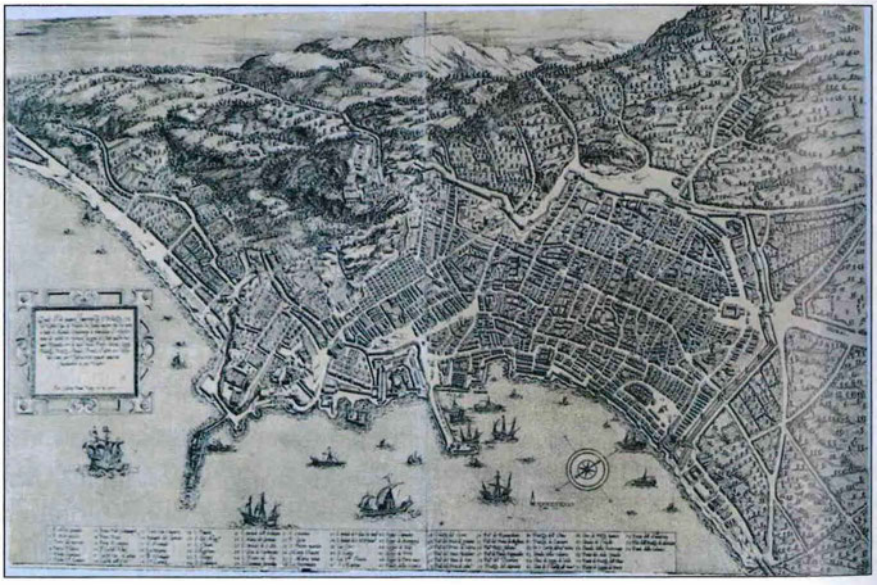


Figura 7.29. Etienne Dupérac y Antoine Lafréry. Planta de Nápoles. Grabado de 1566.

ciudad profundamente transformada ya desde el siglo XV, pero sobre todo en el siglo XVI, que vio nacer uno de los palacios más logrados ya dentro de los conceptos escenográficos de la cultura del Barroco. Conocemos cómo era Nápoles por la planta que en 1566 publicó Lafréry, producto de un estudio topográfico de carácter científico (fig. 7.29). (ACM)

Palermo

Palermo fue la capital del virreinato de Sicilia, en competencia con Mesina, que también aspiraba a ello, lo que se traduciría en la existencia de sendos palacios virreinales en ambas ciudades. El papel de este reino como baluarte de la cristiandad frente al Turco por su posición central en el Mediterráneo, hizo que sus ciudades fueran fuertemente fortificadas en el siglo XVI. El nuevo puerto de Palermo tuvo también unas razones estratégicas para su construcción, en relación con la navegación y la defensa del reino. Fue construido a partir de los años sesenta del siglo XVI por Fabio Borsoto, el mismo ingeniero que luego fue llamado a España para construir el muelle de Málaga.

En los años sesenta del siglo XVI se comenzó la gran calle recta del Cassaro, quizá inspirándose en la experiencia de la *Strada Nuova* de Génova. Cuando se acabó en los años ochenta se la llamaría via Toledo, porque fue el virrey García de Toledo quien la comenzó. Unía el mar con el Palacio Real, y se accedía a ella desde la Porta Felice en un extremo, y la Porta Nuova en el otro. Como "Felice" era calificada la ciudad de Palermo, y Felice Orsini era el nombre de la esposa del virrey Marco Antonio Colonna, que construyó esa imponente puerta de entrada a la ciudad desde el mar en los años ochenta. Son sólo dos grandes pilares, acabados ya a comienzos del siglo XVII, como parte del arco triunfal que nunca se remató, aunque lo hiciera con arquitectura efímera para algunas de las entradas de los virreyes (fig. 7.30). En el otro extremo de la via Toledo, al lado del Palacio Real, la entrada a la ciudad se hace por la Porta Nuova, que convirtió en piedra lo que había sido una arquitectura efímera levantada para recibir al triunfante emperador Carlos V en 1535 después de la Jornada de Túnez, por lo que son turcos los hombres apresados en el almohadillado. El palacio virreinal, antiguo palacio de los Normandos, fue muy transformado desde tiempo del virrey Juan de Vega, aunque será el duque de Maqueda, don Bernardino de Cárdenas, el virrey que lo transformó definitivamente en un suntuoso palacio en el cambio de siglo. También a este virrey se debe la inauguración de otra gran calle rectilínea que, cruzándose con el Cassaro o Toledo, dividió en cuatro partes a la ciudad. En el cruce se creó uno de los espacios urbanos más simbólicos de las ciudades de los Austrias, *I quattro canti*, o los Cuatro cantones, que entre las muchas lecturas, tendría la de la sacralización de la ciudad con el signo

Figura 7.30. *Porta Felice*. Palermo.

Figura 7.31. *I Quattro Canti*. Palermo.

de la cruz. Se inauguró esta *Strada nuova* o vía Maqueda, en el año 1600. Ese cruce de calles dio lugar a una plaza, la de *I quattro canti*, llamada "del Sol", porque de la mañana al atardecer siempre la ilumina, o plaza Villena porque fue el virrey marqués de Villena quien la inauguró. Considerada por la historiografía como un espacio barroco, demuestra que los límites cronológicos muchas veces no coinciden con los cambios de gusto, porque también unos años antes se había realizado en Roma el famoso cruce de las *Quattro Fontane*, siendo ambas intervenciones determinantes para la evolución del uso de las perspectivas escenográficas en las ciudades barrocas (fig. 7.31). Hubo otra calle, que también adoptó el nombre de un virrey, la *Strada Colonna*, porque fue Marco Antonio Colonna quien la construyó, apoyado por el Senado, con un carácter tanto militar como ceremonial. Por estas calles que transformaron la ciudad de Palermo, las tropas se movían con facilidad, pero también lo hacían los cortejos triunfales y las procesiones religiosas.

La Fontana Pretoria es una de las fuentes más suntuosas del siglo XVI en Italia. Sus esculturas fueron realizadas por el florentino Francesco Camiliani, y las convertirá en fuente su hijo Camillo, que hizo más estatuas para ese teatro del poder que es la plaza con la fuente, en la que, si aparece un oso entre los animales, se debería a que Felice Orsini quiso que el emblema de su familia conservara su memoria (fig. 7.32). Esta fuente y sus autores constituyen un buen ejemplo de la relación entre las cortes europeas, porque las

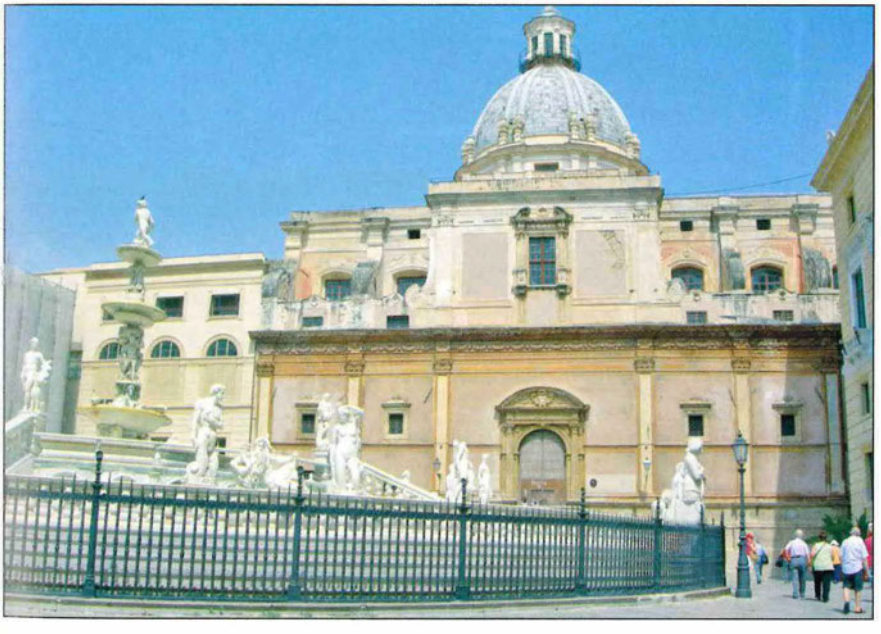


Figura 7.32. Francesco y Camillo Camiliani. *Fontana Pretoria*. Palermo.

estatuas las compró el senado palermitano a don Luis de Toledo, cuñado de Cosme de Medici, sus artífices eran florentinos que trabajaron en Sicilia, y Camillo Camiliani después de ser escultor e ingeniero en Sicilia, vino a España en los primeros años del siglo XVII a trabajar para los Toledo en su castillo de Villafranca del Bierzo, haciendo entre otras obras interesantes proyectos de jardines.

Como apuntamos al comienzo, entre Palermo y Mesina hubo una fuerte rivalidad. Mesina era la ciudad de la que partió la Armada cristiana para la batalla victoriosa de Lepanto, la ciudad del triunfo de don Juan de Austria. Allí se abrió la llamada vía Austria, recta y conectando los edificios más representativos. Otro florentino de los que trabajaron en Sicilia, Giovanangelo Montorsoli, hizo la famosa fuente de Neptuno, frente al llamado "Teatro marítimo" construido más tarde, un conjunto grandioso de edificaciones regulares proyectado por Giacomo del Duca en 1599, que destruyó viejas fortificaciones inoperantes y volcó la ciudad hacia el mar y el puerto natural al que debía su grandeza y su papel en la historia del Mediterráneo.

Por su relación estrecha con Sicilia, la isla de Malta, la frontera más avanzada en el Mediterráneo frente al Turco, conoció en el siglo XVI, después del famoso asedio de 1565, la creación de una nueva ciudad, fuertemente for-

Figura 7.33. Ignazio Danti. Galería de mapas del Vaticano. 1580-1583. Planta de La Valletta en Malta.

tificada, y con un trazado ortogonal, construida por algunos de los mejores ingenieros italianos de la época, entre otros Francesco Laparelli (fig. 7.33). La planta de La Valletta, cuyo nombre se debe al Gran Maestro de la Orden de Malta, Jean de La Vallette, que puso la primera piedra en 1566, muestra la belleza a que puede llegar el proyecto de una ciudad militar por cuyas rectas calles podían moverse sin problema soldados y cañones. (ACM)

Bibliografía comentada

CALABI, D., ed. (1997): *Fabbriche, piazze, mercati. La città italiana nel Rinascimento*. Roma, Officina Edizione.

Las obras públicas y los espacios generados para la actividad ciudadana en Italia se estudian por parte de distintos historiadores, que en varios de los estudios contraponen la teoría con la realidad de los que se construyó en distintas ciudades.

GUIDONI, E., MARINO, A. (1982): *Storia dell'urbanistica. Il Cinquecento*. Roma-Bari, Laterza.

Este libro sigue siendo una excelente síntesis de lo que fue el urbanismo en el siglo XVI en todo el mundo occidental. Es esa ambición de incluir los más distantes centros artísticos, y la introducción de temas hasta entonces poco considerados como es el de las fortificaciones, lo convierten en obra de referencia.

LOZANO BARTOLOZZI, M. M. (2011): *Historia del urbanismo en España. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid, Cátedra.

El gobierno de la ciudad, las obras públicas, las plazas, las distintas tipologías de los edificios públicos, y el análisis de muchas de las ciudades y experiencias urbanas en España, son los grandes temas que aborda la autora en una obra que constituye un excelente estado de la cuestión sobre el urbanismo de la Edad Moderna en España.

Tema 8

IMAGEN

Simulacro y memoria en el Renacimiento

Como se expuso al tratar la recuperación de la teoría clásica sobre la imagen, una de las historias más difundidas sobre el origen de la pintura, basada en un texto del autor romano Plinio, establecía que su principio había estado en el dibujo del contorno de la sombra de un hombre. Ya explicamos que de esta manera la imagen quedaba interpretada desde su valor como simulacro, sin embargo hay que resaltar también el impacto que tuvo el hecho de que el simulacro estuviera puesto al servicio de la memoria, con el arquetipo del rea-

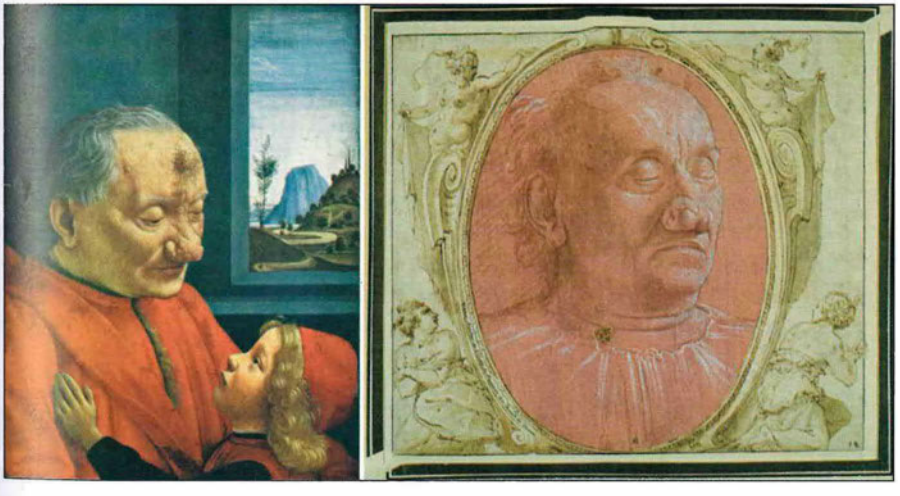


Figura 8.1. Domenico Ghirlandaio, *Retrato de un anciano y su nieto. ca.* 1490. París, Louvre; y Domenico Ghirlandaio, *Cabeza de anciano. ca.* 1490. Estocolmo, Nationalmuseum.

lismo del retrato funerario romano y su base teórica en torno a la memoria de las virtudes del fallecido. El interesante *Retrato de un anciano y su nieto* por Domenico Ghirlandaio (*ca.* 1490) que se conserva en el Louvre puede ser un buen ejemplo de este esquema de pensamiento (fig. 8.1). En este caso afortunado se conserva un dibujo compañero también realizado por Ghirlandaio. En él se representaba al mismo anciano tomado del natural y probablemente sacado en su lecho de muerte, como una memoria de su aspecto al modo clásico. Sobre este boceto, Ghirlandaio realizó después el retrato sin modificar las facciones salvo para corregir levemente las huellas físicas de la defunción y dotar de animación y expresión al anciano. Con ello favorecía la relación con el nieto. El hecho de que Ghirlandaio no retocara la deformación de la nariz del retratado es especialmente relevante. Esta circunstancia demuestra que rasgos como este se convertían en signos de identidad y que el mantenimiento de una apariencia física reconocible era importante en el retrato como memoria. El segundo libro del tratado pictórico de Leon Battista Alberti comenzaba afirmando que:

> *"La pintura tiene en sí una fuerza tan divina que no sólo, como dicen de la amistad, hace presentes a los ausentes, sino que incluso presenta como vivos a los que murieron hace siglos, de modo que son reconocidos por los espectadores con placer y suma admiración hacia el artista".*

El modelo que ofrecían los textos de la antigüedad sobre las imágenes como vehículo de contenidos familiares, sociales y políticos condujo a la apertura de diversos caminos. En este sentido ha de entenderse la renovación del modelo medieval de los sepulcros, que adoptaron lecturas humanistas acordes con las formas clásicas. El conocimiento del culto a los antepasados que se había desarrollado en la antigüedad romana incentivó la experimentación en el campo de los monumentos funerarios, que incorporaron el nuevo lenguaje simbólico, la gramática arquitectónica clásica y la representación fisionómica del retrato. Las experiencias se desarrollaron en diversos espacios de Italia. En Florencia, destaca la tumba de Leonardo Bruni por Bernardo Rosellino. En Roma, el taller de los hermanos Pollaiolo, cuyos sepulcros de Sixto IV e Inocencio VIII se convirtieron en una referencia fundamental de la escultura del Renacimiento. En Venecia, las familias de los dogos compitieron en la realización de monumentos funerarios que exhibieran las virtudes del linaje en las principales iglesias de la ciudad, como los de Pietro Mocenigo por el escultor Pietro Lombardo y el de Niccolò Tron por Antonio Rizzo (fig. 8.2).

Igualmente, la recuperación de los retratos en busto al modo romano ha de interpretarse dentro de este mismo universo de referencias clásicas sobre la representación social. Las fuentes clásicas hablaban de la costumbre romana de exhibir retratos de antepasados en las casas y estatuas de hombres eminentes en los lugares públicos. El pensamiento humanista elaboró una teoría de la imagen entorno a esta idea. Con este soporte, en el siglo XV Florencia recupe-

ró el formato de los bustos conmemorativos a la romana, constituyéndose en un género que tuvo continuación a lo largo de toda la Edad Moderna europea. Los primeros ejemplares solían reproducir con fidelidad los rasgos del difunto. Además, junto a los bustos en piedra en el Renacimiento florentino se hicieron populares imágenes realistas en cera, que se han perdido en su mayoría. Algunas pocas obras, como el busto de mármol de Pietro Mellini por Benedetto da Maiano, usaban como fuente mascarillas mortuorias (fig. 8.3). Sin embargo la evolución de género llevó hacia una suavización de los rasgos individuales debida a la aplicación de correcciones que intentaban compatibilizar el retrato con los cánones habituales de belleza ideal. Los retratos femeninos de Rosellino son un buen ejemplo de ello.

Figura 8.2. Pietro Lombardo, *Monumento funerario del dogo Pietro Mocenigo. ca.* 1473-1481. Venecia, San Giovanni e Paolo.

Figura 8.3. Benedetto da Maiano, *Retrato de Pietro Mellini. ca.* 1474. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.

De manera general podemos decir que si la ilusión de realidad definía el espacio de trabajo de las artes visuales del Renacimiento, su función era la transmisión de contenidos, aquello que los contemporáneos denominaban historia, y que normalmente atañía al ofrecimiento de soporte para la memoria. Hay que aclarar que en este contexto la memoria se refiere a la capacidad de las artes visuales para contar historias, transmitir ideas y ser una plataforma para el recuerdo. Esta circunstancia ha determinado que la iconografía haya sido un campo fundamental de trabajo de los estudios sobre arte del Renacimiento a partir de comienzos del siglo XX, de Aby Warburg a Erwin Panofsky. En multitud de textos de diverso tipo, desde la literatura a la teología, esta capacidad semántiva era el papel fundamental que se asignaba a las obras de arte. Su valoración estética era muchísimo menos frecuente.

El díptico de Piero Della Francesca con el *Doble retrato de Federico de Montefeltro y Battista Sforza* en los Uffizi, desde hace tiempo convertido en un

Figura 8.4. Piero Della Francesca, *Doble retrato de Federico de Montefeltro y de Battista Sforza. ca.*1472. Florencia, Galeria degli Uffizi.

icono del retrato del Renacimiento, muestra la fuerza de este modelo (fig. 8.4). Ambos personajes están representados de perfil, en una postura característica de los primeros momentos de género en Italia, cuando el modelo predominante seguía el ejemplo de las medallas de la antigüedad. Dentro de este formato, las figuras aparecen reducidas a bustos (también a la antigua) en un primer plano acusado que se recorta contra un amplio paisaje que se abre en perspectiva otorgando profundidad. Los dos retratos, y especialmente el de Federico, intentan reproducir con verosimilitud las facciones de los personajes. La nariz aguileña del duque, que era su rasgo más relevante aparece bien objetivada. No obstante, hay una corrección general que suaviza otras desarmonías del físico, siguiendo el ejemplo de Apeles según lo había contado Alberti. Por otro lado, cada uno de los dos retratos se completaba con una imagen alegórica en la cara posterior de la tabla. Tras su retrato, Federico aparecía sobre un carro triunfal, vestido con la misma armadura que solía llevar en otras pinturas, mientras le coronaba una mujer alada que representa la Victoria. El duque tiene un cetro sobre su mano, con el que apunta a las cuatro Virtudes Cardinales, que se sientan delante de él: la Justicia, la Prudencia, la Fortaleza y la Templanza. Battista está a su vez en otro carro triunfal, tirado por unicornios, encarnando un modelo femenino de piedad a través del libro de oraciones que lleva en su mano y las Virtudes Teologales que la rodean: Fe, Esperanza y Caridad. Posiblemente el retrato se realizó tras la muerte en 1472 de la duquesa, dentro de su función primaria como recuerdo de los ausentes. En parte eso explicaría el formato de díptico con dos hojas que se plegarían en forma de libro, quedando los emblemas al exterior y los retratos al interior. Esta hechura permitía transportar la pieza con facilidad, para que acompañase al duque en sus viajes como parte de su equipaje personal.

A lo largo de los siglos XV y XVI, estas ideas se extendieron por toda Europa, gracias en parte a la difusión de las mismas fuentes clásicas que había utilizado Alberti. Así, Pedro López Montoya, en su tratado sobre la educación de los nobles, justificaba de la siguiente forma la presencia de imágenes en las casas nobiliarias españolas:

> *"Las estatuas y simulacros, dize Plinio, que se inventaron entre los antiguos para perpetuar la memoria de los excelentes varones, y para imitar su virtud. Y Salustio claramente testifica aver oydo muchas vezes, que Quinto Maximo, y Scipión, y otros excelentes varones Romanos solían dezir, que quando miravan las estatuas y las imágenes de sus mayores, se les inflamavan grandemente los ánimos para la virtud, y que aquel efecto no causava el bulto,o la figura de aquellas estatuas, sino la memoria de los hechos ilustres de aquellos que representavan, la qual aumentava y hazía crecer tanto el desseo de la virtud que no cessava, hasta que imitándolos se hiziessen iguales a ellos. Y para esto importaría que las pinturas de tapices, y de las otras cosas con que se suele ataviar las casas de los nobles fuessen de historias verdaderas de hombres ilustres, y de varones heróycos: de manera, que el verlas y contemplallas fuesse estudio y enseñança de virtud: porque es cosa cierta que las pinturas y estatuas tienen grandíssima fuerça para despertar la memoria y mover los ánimos".(AUH)*

Pintura y narración

Una de las ideas clásicas con más éxito en el Renacimiento fue el tópico latino *ut pictura poesis*, que había formulado el escritor romano Horacio (65-8 a.C.) para comparar la pintura y la poesía. Según este concepto, ambos medios compartían una misma naturaleza conceptual y descriptiva. La poesía era capaz pintar imágenes escritas como la pintura, y esta podía a su vez contar historias a través de la imagen. El asunto era objeto de un debate sobre la supremacía de las artes conocido como *paragone* (término también aplicado a la comparación entre pintura y escultura), pero para algunos como Leonardo las artes visuales eran netamente superiores a la escritura en su capacidad para la descripción.

Figura 8.5. Masaccio, *Expulsión del Paraíso*. *ca*.1427. Florencia, Santa Maria del Carmine.

Este enlace conceptual entre pintura y poesía hace más fácil comprender que la construcción de la simulación de realidad era un medio de trabajo para la transmisión de historias o ideas a través de la representación. Para Leon Battista Alberti, la capacidad para lograr este fin dependía de los medios formales utilizados. Las figuras del cuadro eran el vehículo necesario para la transmisión de los contenidos. La definición del catálogo de personajes, las relaciones entre ellos, sus acciones y sus expresiones determinaban la "historia" que justificaba la existencia de la pintura. La gestualidad y la fisionomía eran dos elementos importantes de este conjunto. Como decía el mismo Alberti: "La historia conmoverá los ánimos de los espectadores cuando los hombres pintados allí expresen sus emociones con claridad". El fresco de la *Expulsión del Paraíso* de Masaccio no sólo pretendía contar los hechos de la historia, sino transmitir las emociones que sentían sus protagonistas (fig. 8.5). El contraste entre la vergüenza que experimentaba Adán y el dolor de Eva debía ofrecer lecciones morales.

Esta noción de la imagen como soporte semántico se extendía a todo tipo de representaciones, seculares y religiosas, pinturas y esculturas, medallas y tejidos. Según Lorenzo Ghiberti el escultor debía ser un maestro habilidoso técnicamente y entre otros saberes, decía, debería ser letrado, tener experiencia en escritura, dominar la geometría, y poseer nociones suficientes de historia, o haber leído diligentemente filosofía. Estos conocimientos eran necesarios para poder componer de forma adecuada el tema de las esculturas. La memoria era un marco compartido para todas las imágenes, como los tapices, y objetos no figurativos, las joyas y la misma arquitectura. En ese sentido, esta función memotécnica y narrativa es un buen espacio para poder superar las convenciones tradicionales de la historia del arte y entender el papel común jugado por los artefactos (que hoy consideramos) artísticos en el contexto de la cultura visual y material de la época.

El pensamiento artístico del siglo XVI continuó esta percepción de la naturaleza narrativa de las artes visuales. Para Miguel Ángel (en palabras de Francisco de Holanda), la pintura era "una declaración de pensamiento en obra visible y contemplativa". Las artes visuales eran una materialización del pensamiento, de la idea que se encontraba en la mente del artista, incluso "mostrando lo que todavía nadie vio", comentaba. Los contenidos conceptuales eran el elemento fundamental de la práctica artística.

La teoría religiosa sobre la imagen, que tenía una visión más instrumental de la misma, compartía también este horizonte. Para el concilio de Trento y para los escritores moralistas, la imagen artística era ante todo una cuestión de contenidos, de ideas que se transmitían a través de las formas. En este contexto, las estampas también servían para ofrecer modelos y fijar la ortodoxia de los temas. Si bien Miguel Ángel pretendía que la idea podía ofrecer una novedad creativa que nadie había visto antes, lo habitual es que tanto las historias como sus medios formales se resolvieran a partir de la copia. A pesar de los discursos teóricos, el margen que el sistema (artistas, promotores y audiencia) concedían a la creación era muy escaso. Conviene recordar que aunque todos los temas, religiosos y profanos, podían revestirse de gran complejidad conceptual y sugerir relaciones con otros textos en distintos niveles de lectura, el catálogo de asuntos representados se concentró en un puñado de imágenes tipo que se repetían continuamente. Existió un repertorio recurrente de héroes de la antigüedad, dioses míticos, y sobre todo santos y hechos de las vidas de Cristo y la Virgen que se reproducían una y otra vez manteniendo iconografías casi invariables.

Desde el momento en que la realización de las obras dependía de un encargo previo que estaba determinado por las necesidades del promotor, la definición de los temas de la "historia" era responsabilidad del cliente. Por ello el análisis de la estructura de la demanda es fundamental para entender los géneros de las artes visuales en el Renacimiento y en toda la Edad Moderna. Las características y contenidos de las pinturas y esculturas se definían a partir del

uso a que iban a estar destinadas. El tema era la mayor preocupación de gran parte de los clientes, y con frecuencia además de definirlo con precisión ofrecían modelos iconográficos o instrucciones para el artista. En este contexto, las diferencias culturales entre los distintos espacios y tiempos europeos fueron fundamentales. La formación del humanismo en la Italia del *Quattrocento* produjo un modelo cultural basado en la recuperación de los clásicos que permitió una notable apertura temática a asuntos profanos, desde la mitología a la historia y el retrato. No obstante, aunque la expansión de los temas profanos se ha identificado en algunas ocasiones como la característica principal del Renacimiento, los encargos religiosos dominaron siempre la demanda, incluso en la Italia de los siglos XV y XVI. Esta preponderancia no era sólo cuantitativa. La propia jerarquía renacentista de los géneros situaba a los temas religiosos en un lugar preferente. Curiosamente esta ordenación de los temas sólo fue realmente cuestionada en el ámbito protestante, cuando las corrientes iconoclastas persiguieron el culto a las imágenes y las representaciones visuales en el espacio religioso.

Finalmente, hay que comentar que esta función semántica de la imagen justificaba el nuevo estatuto social para las artes visuales. La historia era el elemento que distinguía al pintor del resto de artesanos. La nobleza de la práctica artística descansaba en su componente intelectual, que proporcionaba una naturaleza no mecánica (inventiva) y una función social prestigiada (la memoria de las virtudes). La *invenzione*, que era uno de los conceptos capitales de la teoría artística del Renacimiento, atañía a la capacidad del artista para transmitir contenidos a través de las formas visuales.

Un ejemplo entre muchos de esta condición narrativa y de la misión educativa de la memoria visual está en las cuatro tablas del taller de Botticelli que representan la historia de Nastagio degli Onesti (Museo del Prado) (fig. 8.6). Las pinturas formaban parte del mobiliario doméstico que se encargó con motivo de una boda, probablemente la de Giannozzo Pucci y Lucrecia Bini (1483). Debieron ser comisionadas por el padre del primero. Aunque durante un tiempo fueron interpretadas como frontales de arcas para guardar el ajuar (*cassoni*), hoy se piensa que fueron paneles pintados para ser encastrados en alguna decoración parietal de madera destinada al dormitorio de la nueva pareja. La historia, que procede del *Decamerón* de Boccaccio (*ca.* 1350), era muy ilustrativa sobre lo que se esperaba de la prometida. Nastagio era un joven de Rávena que había dejado la ciudad para asentarse en un bosque tras haber sido rechazado por una patricia. Las tablas sitúan la acción en este espacio. En la primera aparece Nastagio encontrando a una mujer atacada por varios perros y seguida por un hombre a caballo. Por Boccaccio sabemos que el jinete se llamaba Guido degli Anastagi, y que, requerido por Nastagio, le había contado su historia: Guido se había suicidado tras ser despreciado por otra joven, y ella, por no conmoverse con su muerte, fue condenada al infierno. Su pena consistía en la persecución que aparece en las tablas. La caza era además recurrente (y por ello aparece representada de forma reiterativa en los paneles). El

joven la perseguía cada viernes para extraerle el corazón y dárselo de comer a sus perros. Enterado de esto, Nastagio pensó en sacar partido a la situación, e invitó a la familia de su pretendida a una comida en el bosque, con la intención de que contemplaran la escena y lograr así la aceptación. Lógicamente la obtuvo; y la cuarta tabla, como no podía ser de otra manera, nos cuenta la boda.

Figura 8.6. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (II). *ca.* 1483. Madrid, Museo del Prado.

El ciclo completo de la historia de Nastagio adquiere sentido finalmente cuando recordamos que las tablas eran un regalo de boda recibido por Lucrecia Bini. Su significado no podía ser más claro: ella debía aprender del infausto destino de Guido degli Anastagi y de su amada. La crueldad de los perros y el horror del cuerpo destrozado de la joven no eran casuales. En este esquema tan marcadamente definido por la desigualdad de género, las tablas debían despertar en Lucrecia el recuerdo de las consecuencias que podía tener el desprecio de la voluntad del pretendiente. La historia debió gustar en la familia, ya que los paneles se mantuvieron en el palacio del linaje durante más de trescientos años. (AUH)

Reglas de dibujo, composición y colorido: juicio y gracia

La literatura artística del humanismo no solo establecía el fin comunicativo de las imágenes y su naturaleza de simulacro, también desarrollaba amplia-

mente la gramática estética. Desde los primeros textos del siglo XV, la teoría definía parámetros normativos sobre la práctica y establecía modelos canónicos. Al tiempo, la interpretación de las obras por parte del público fue incorporando progresivamente una cierta percepción estética de las mismas. Ya durante el *Quattrocento*, en determinados círculos de entendidos de Florencia, una pintura o una escultura podían empezar a ser consideradas una obra artística en términos que anticipan nuestra manera actual de pensar, aunque con un mayor acento sobre la técnica. La denuncia de este hecho que realizó Fra Girolamo Savonarola en sus incendiarios sermones de finales del siglo XV es significativa de los nuevos usos que se daban en la ciudad (Nagel, 2011):

> *"Contemplando sólo la apariencia de las cosas, los antiguos pecaron y se convirtieron en esclavos de sus sentidos. Estos objetos terrenales pueden ser considerados de dos maneras. Primeramente, como imágenes representando a Aquél que las creó, y esto significa meditar sobre los objetos terrenales como imágenes de Dios, como se suele hacer con el crucifijo y la cruz que representan a Dios y conducen al hombre a la contemplación de Dios. La otra manera es considerarlos como representaciones de la habilidad artesanal que hay en ellos, como cuando se dice: 'el hombre que hizo esta imagen era un buen maestro', que es lo que ocurre cuando sólo se considera esta habilidad. Por ello quiero darte un buen consejo: huye de las cosas hechas con artificio como si fueran riquezas. Contempla las figuras que se fabrican hoy para las iglesias, que están hechas con tal habilidad, y están tan ornamentadas y elaboradas, que oscurecen la luz de Dios y su verdadera contemplación, y la gente no considera a Dios, sino únicamente la pericia de la imagen".*

Los textos de Leon Battista Alberti sobre la pintura y la escultura (*De pictura*, 1435, publicado en 1540 y 1547, *De statua ca.* 1465, publicado en 1568, y también en cierta manera *De Re Aedificatoria*, 1443-52, publicado en 1485) fijaban los conceptos básicos de estas artes y los criterios que habrían de servir para enjuiciar los resultados. Otros teóricos posteriores siguieron su ejemplo, con variaciones. A partir de este momento, el trabajo de los artistas podía ser valorado desde reglas que estos podían seguir, con más o menos fortuna, o incluso enfrentar. La relación de las obras con estas reglas se convirtió en un asunto fundamental en la literatura artística, y aunque durante los siglos XV y XVI esta preocupación afectaba solamente a unos pocos artistas y a un número todavía menor de clientes, a lo largo de la Edad Moderna fue ganando terreno progresivamente.

Según Alberti los medios pictóricos para conseguir la ilusión de realidad eran dibujo, composición e iluminación (colorido). Siguiendo un esquema que había copiado de la retórica, Alberti intentaba analizar la pintura para ofrecer un modelo de actuación universal:

> *"La pintura la dividimos en tres partes, y esta división la sacamos de la naturaleza; pues siendo el fin de la pintura representarnos las cosas del modo que se ven, hemos reflexionado las distintas maneras con que llegan a nuestra vista los objetos. Primeramente, cuando medimos una cosa, advertimos que*

aquello ocupa cierto espacio; el pintor circunscribirá el espacio este, a lo cual llamará propiamente contorno o circunscripción (dibujo). En segundo lugar en la acción de ver consideramos el modo con que se juntan las distintas superficies de la cosa vistas unas con otras; y dibujando el pintor esta unión de superficie cada una en su lugar, podrá llamarlo composición. Finalmente, mientras miramos discernimos con claridad los colores de las superficies; y como la representación de estos colores en la pintura tiene tantas diferencias por causa de la luz, por esta razón llamaremos a esto iluminación. De modo que la perfección de la pintura consiste en el contorno, la composición y la recepción de luz o iluminación (colorido)".

En primer lugar, el contorno, denominado *circumscriptio* en el original latino de Alberti, podría asimilarse al papel que la crítica posterior atribuyó al dibujo: la figuración de los elementos representados a través de las líneas que definen su perímetro visible por el observador. El dibujo era el elemento fundamental tanto para construir el espacio como para situar en él las figuras y objetos, y con ello narrar la historia. La visión de Alberti era típicamente florentina, y está detrás de la división tradicional que ha efectuado la historiografía entre la escuela de Florencia, determinada por el dibujo, y la escuela de Venecia, más inclinada al color. Esta separación ha de ser matizada porque ambos grupos de pintores compartieron los mismos recursos. Pero la idea general ya era reconocida por sus contemporáneos y encierra cierta verdad. El sistema florentino ofrecía un gran protagonismo al dibujo porque la perspectiva lineal de Brunelleschi (formulada en Florencia) lo convertía en el medio fundamental para proyectar las tres dimensiones sobre el plano de una forma correcta. Además, el dibujo era el vehículo de expresión de la *invenzione* del artista.

Desde esta idea, el dibujo no tenía valor únicamente como proyecto de una composición, sino que se consideraba el eje de toda la pintura. El dibujo era el fundamento de la construcción del espacio a través de la arquitectura, los cuerpos y su posición en el campo pictórico. El dibujo marcaba igualmente las proporciones de las figuras y las ponía en relación con los cánones de belleza y los modelos de expresión gestual. El dibujo, finalmente, situaba a los personajes, definía las relaciones entre ellos y era vehículo para la transmisión de la historia. Sobre esta estructura, el color aparecía como un intensificador de ilusión, acentuando los volúmenes mediante las luces y otorgando mayor similitud con la realidad multicolor de nuestro ojo. No obstante, en esta visión exageradamente polarizada del modelo, la paleta aparecía en campos de color bastante diferenciados entre sí por medio de ese dibujo que era una "circunscripción" que definía sus contornos. El mundo veneciano tendió a delimitar menos las transiciones entre colores haciendo que, como proponía Leonardo, esta ambigüedad sirviera también para construir espacio, además de ser un elemento significativo de primer orden. Si comparamos dos ejemplos extremos de fechas parecidas, las diferencias son apreciables (fig. 8.7).

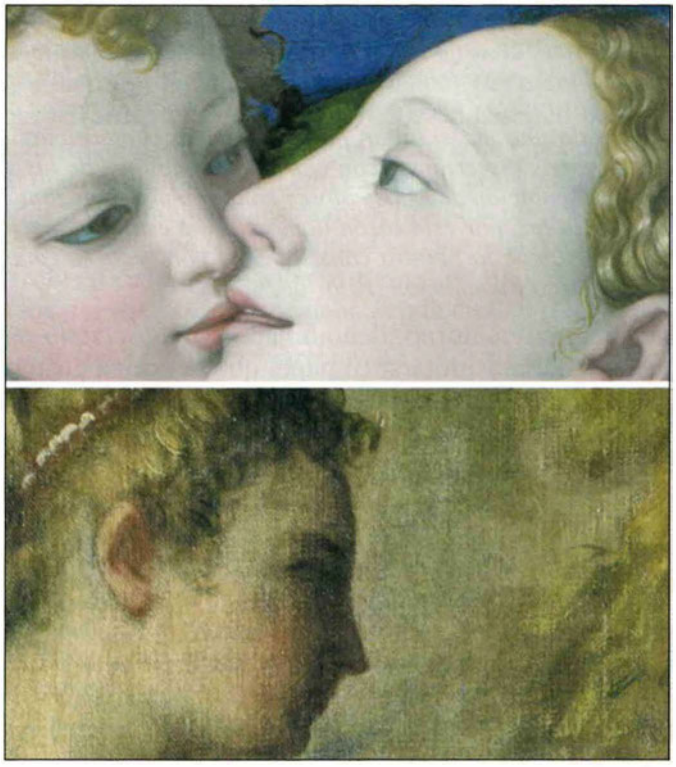


Figura 8.7. Bronzino, *Alegoría con Venus y Cupido* (detalle). *ca.* 1545. Londres, National Gallery; y Tiziano, *Muerte de Acteón* (detalle). *ca.* 1560. Londres, National Gallery.

En segundo lugar, la composición atañía a la construcción, la distribución y la posición de las figuras dentro del espacio. Cuando se trataba de copiar un modelo preestablecido, el pintor tenía escaso margen de maniobra. Pero en la creación de una nueva imagen, la composición era el medio donde se podía demostrar la inventiva.

Un aspecto importante de la composición comprendía la misma construcción de las figuras representadas. Esto concernía de forma especialmente directa a los escultores. Tanto el tratado que Alberti dedicó a la escultura como el muy difundido *De sculptura* de Pomponio Gaurico (1504) insistieron notablemente en la cuestión de las proporciones. Alberto Durero también otorgó bastante importancia al asunto dentro de sus escritos dirigidos a difundir el modelo italiano en el norte de Europa. El pensamiento clásico ofrecía un importante desarrollo teórico sobre las proporciones del cuerpo humano, y este fue continuado en el Renacimiento. Además de la recuperación de los textos,

se realizaron mediciones de estatuas antiguas buscando un canon que permitiera trasladar con fidelidad el aspecto visible del cuerpo humano, y de paso ofrecer una imagen ideal del mismo. Según Vasari:

> *"La regla surgió en la arquitectura gracias a que se midieron las antigüedades y se tuvieron en cuenta las plantas de los edificios antiguos en las obras modernas; [...] y el sentido de la medida se hizo universal, tanto en la arquitectura como en la escultura, en la que se empezaron a hacer rectos y derechos los cuerpos de las figuras, con los miembros uniformemente organizados; y lo mismo se hizo en la pintura".*

El conocido *Uomo vitruviano* de Leonardo intentaba reconstruir las mediciones efectuadas por los clásicos:

> *"Vitruvio arquitecto dice en su obra sobre la arquitectura que las medidas del hombre están, por naturaleza, distribuidas de esta guisa; a saber: que cuatro dedos hacen un palmo y cuatro palmos hacen un pie; seis palmos hacen un cúbito; cuatro cúbitos hacen un hombre. Y que cuatro cúbitos hacen un paso y veinticuatro palmos un hombre. Estas medidas están en sus edificios. Si abres tanto las piernas que tu altura mengüe en 1/14, y tanto extiendes y alzas los brazos que con los dedos medios alcances la línea que delimita el extremo superior de la cabeza, has de saber que el centro de los miembros extendidos será el ombligo y que el espacio que comprenden las piernas será un triángulo equilátero. La longitud de los brazos extendidos de un hombre es igual a su altura [...]".*

La realización de disecciones de cadáveres que efectuaron algunos artistas como el mismo Leonardo ha de ser entendida en este contexto. Se trataba de conocer con exactitud el cuerpo humano para poder representarlo de la mejor forma posible, tanto en sus medidas como en la respuesta de sus órganos al movimiento. Las láminas del *De humani corporis fabrica* de Andrés Vesalio (1543) y de la *Historia de la composición del cuerpo humano* del anatomista español Juan Valverde de Hamusco (1556), atribuidas estas últimas a Gaspar Becerra, ofrecieron un modelo grabado listo para ser usado por los pintores y escultores (fig. 8.8).

El naturalismo fue una tentación presente en todo el periodo, y el nacimiento del retrato hizo habitual la representación verídica de los rasgos humanos (Campbell y Cole, 2012). La presencia de este verismo se hizo también habitual en el contexto de la pintura religiosa, pero esto creó tensiones que se dirigían a la aparición de retratos de ciudadanos en la escenas, en ocasiones encarnando a los personajes sagrados (Nagel, 2011). Savonarola clamaba contra la utilización de retratos en las pinturas religiosas a finales del siglo XV:

> *"Las imágenes de vuestros dioses son las pinturas y las semejanzas que habéis pintado en las iglesias. Por ello, los jóvenes van por ahí diciendo sobre este hombre o aquella mujer 'ella es María Magdalena' y este otro es 'San Juan', porque habéis pintado en vuestras iglesias figuras con el parecido a esta o aquella mujer".*

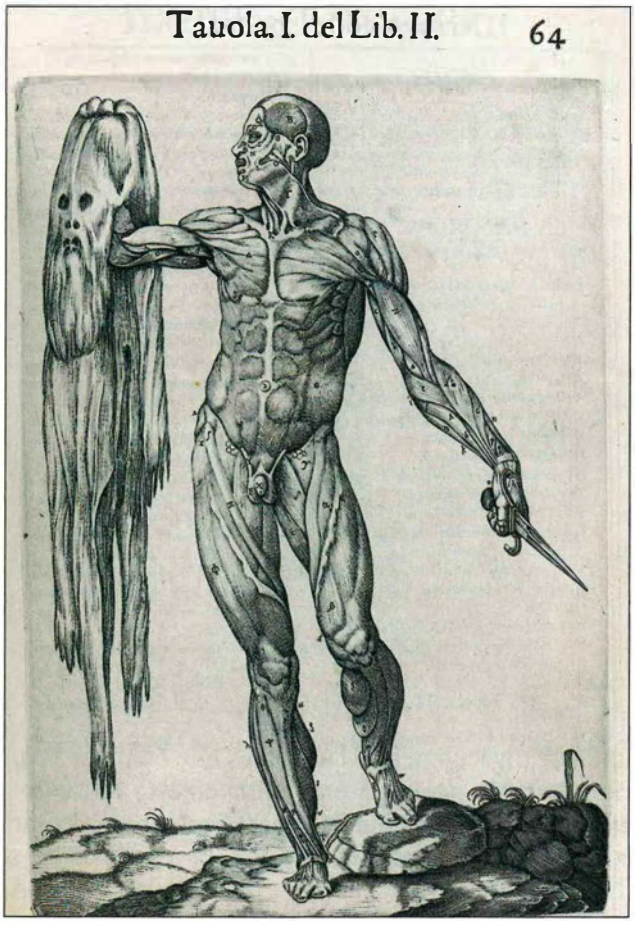


Figura 8.8. Ilustración de la *Historia de la composición del cuerpo humano*, de Juan Valverde de Hamusco. 1556.

La práctica corriente y el horizonte teórico normativo era el ofrecimiento de una versión corregida de la naturaleza. La mímesis de la realidad debía ser matizada para seleccionar los aspectos más agraciados de la naturaleza y someter su variedad a unos ideales preestablecidos de belleza (Ames-Lewis y Rogers, 1998). Se entendía también que este procedimiento era la práctica más correcta para la pintura religiosa (Nagel, 2011). Las fuentes clásicas ofrecían soporte teórico para esta cuestión. La historia del pintor Zeuxis fue otro lugar común de la literatura artística del Renacimiento. Teniendo que realizar una imagen de Helena para la ciudad de Crotona, pidió que le enviasen las jóvenes más hermosas del lugar para inspirarse utilizando lo mejor de cada una de ellas. Esta idea de imitación selectiva estaba detrás de la teoría artísti-

ca del *Quattrocento*, en Alberti, Ghiberti, y en otros autores del cambio de siglo como Pomponio Gaurico. En el siglo XVI se mantuvo, aunque con algunos matices. Vasari la resumía de la siguiente manera:

> *"El diseño se aplicó en la imitación de lo más bello de la naturaleza en todas las figuras, tanto esculpidas como pintadas, lo cual procede de tener la mano y el ingenio capaces de relacionar de una forma justa y apropiada todo lo que ve el ojo sobre el plano, en diseños, en papel o en cualquier otro tipo de plano; e igualmente para el relieve en la escultura; el estilo alcanzó el grado sumo de belleza gracias a la costumbre de retratar las partes más bellas, fueran manos, cabezas, cuerpos y piernas, unirlas y hacer una figura con todas esas bellezas"*.

Resulta significativo que Vasari variase el campo de imitación selectiva desde la naturaleza a las partes más bellas de la misma que se encontraban "en todas las figuras, tanto esculpidas como pintadas". Se entendía que la propia tradición artística, desde los clásicos a los padres del *Quattrocento* y los grandes maestros de comienzos del siglo XVI, era una fuente que ofrecía cánones ya decantados. La noción de belleza propuesta por Miguel Ángel, que partía

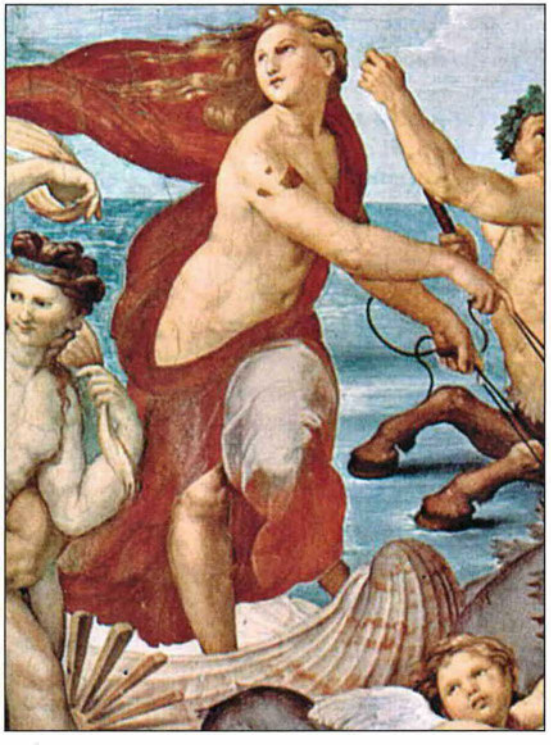


Figura 8.9. Rafael, *Triunfo de Galatea* (detalle). 1511-12. Roma, Villa Farnesina.

de la supuesta existencia de una idea de lo bello que se encontraba en la cabeza del artista, debe ser igualmente entendida como una precipitación de esa tradición de referentes visuales. Rafael se encontraba en un contexto teórico parecido (fig. 8.9). En 1514, este pintor explicitaba su concepto de belleza en una carta enviada al humanista Baldassarre Castiglione, como respuesta a sus elogios sobre los frescos de la Villa Farnesina:

> *"En cuanto a la Galatea, me tendría por un gran maestro sólo con que la mitad de los muchos elogios que vuestra Señoría escribió fueran merecidos. No obstante, reconozco en vuestras palabras el amor que me tenéis, y diría que para pintar una mujer hermosa me sería obligado ver unas cuantas mujeres hermosas, siempre a condición de que vuestra Señoría estuviese a mi lado en el momento de hacer la elección. Pero como escasean los jueces certeros tanto como las mujeres hermosas, voy a recurrir a cierta idea que tengo en la mente. No sé si será portadora de algún valor artístico, pero sí que me esforzaré por conseguirlo".*

En teoría, la belleza era una síntesis entre la experiencia externa y su corrección por parte de la idea de belleza que poseía el artista. Sin embargo, como aclaró el historiador Ernst H. Gombrich, esa idea de la que hablaba Rafael era un tipo físico convencional sacado de la tradición pictórica anterior.

Pese a las quejas del predicador Savonarola sobre los retratos en los frescos de las capillas, la mayor parte de las pinturas se basaban normalmente en tipos físicos convencionales, y estos actuaban de forma particularmente potente en las composiciones religiosas. Normalmente las imágenes devocionales

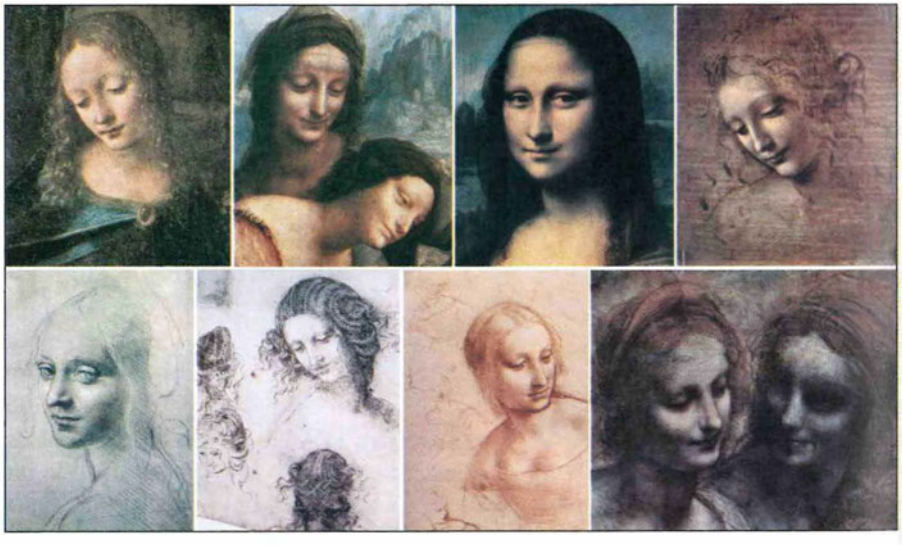


Figura 8.10. Estudios de cabezas femeninas y detalles de retratos y composiciones religiosas de Leonardo.

eran tipos ideales, buscando facilitar su reconocimiento y su inserción en una tradición iconográfica por parte de los espectadores. La belleza tenía su lugar teórico porque muchos de ellos, como la Virgen o Cristo, eran figuras sobrenaturales que debían representarse según códigos de perfección. Pese a toda la retórica sobre la imitación de la naturaleza y los clásicos, algunos de estos tipos, como el de la propia Virgen, continuaron modelos medievales que tenían garantizada su capacidad devocional. Incluso Leonardo, muy preocupado por la observación de la naturaleza, recurría corrientemente a composiciones basadas en la tradición. Como puede verse en los retratos, estudios de cabezas y detalles de cuadros religiosos de la ilustración, sus rostros femeninos muestran escasa diversidad (fig. 8.10).

Finalmente, según Alberti el tercer ingrediente fundamental para simular la realidad visible en la pintura era la iluminación: es decir, la atención a la recepción de la luz en los cuerpos, de la que dependía la figuración de los colores. Por ello la materia quedó comúnmente recogida bajo el nombre de colorido, término con el que aparece por ejemplo el veneciano Lodovico Dolce. El interés por el color adquirió con el tiempo aún más importancia en la conceptualización y la práctica de la pintura que se efectuaba en el norte de Italia. El cambio puede localizarse por ejemplo en esa ampliación al color de la perspectiva albertiana que, como vimos antes, realizó Leonardo.

Leonardo comprendió rápidamente que la formulación de la reproducción de la realidad visible como un problema únicamente referido a la perspectiva y a la representación de las tres dimensiones sobre el plano, tal y como se había venido haciendo en Florencia, conducía a unas imágenes muy exactas desde el punto de vista matemático pero escasamente vivas. La corrección del dibujo no bastaba para otorgar impresión de realidad a unas figuras que no podían dejar de parecer muñecos inanimados o, en nuestra experiencia contemporánea, personajes de cómic. El gran descubrimiento de Leonardo fue la revelación de que el traslado de la realidad al plano de la tabla o el lienzo era una cosa distinta de su reproducción en el ojo y la mente del espectador. Si el objetivo de la pintura era la simulación de lo visible, al pintor no tenía que importarle tanto la verosimilitud de lo que estuviese en su superficie cuanto lo que el ojo construyese a partir de esas formas. Los cuerpos físicos que nos rodean tienen formas finitas. El volumen de una mesa tiene un límite y está claramente separado del aire que la envuelve. Los colores de cada elemento son igualmente diferentes y están diferenciados entre sí. Sin embargo, nuestro ojo, según las condiciones de iluminación y distancia, puede percibir que estos confines se difuminan. La mesa no se verá igual con mayor o menor luz o cercanía. El objetivo del pintor no debía ser representar la mesa en sí, sino disponer unas formas pictóricas que sugirieran la visión de este mueble. Desde esta observación primera, Leonardo se interesó acertadamente por las posibilidades que la luz y el color podían ofrecer para conseguir este efecto. Las atmósferas y las luces y sombras escasamente contrastadas en *sfumato* permitían una disolución de las formas que confería a la representación una aceptable verosimilitud. La idea queda clara si

comparamos la forma de construir la imagen de una barba en una típica pintura florentina dominada por el dibujo, y en una pintura veneciana igualmente característica (fig. 8.11). Mientras que en el primer caso se subrayaba la presencia individual de los cabellos, en el segundo se ejecutaba un cuerpo borroso. Sobre la superficie del lienzo, la opción del dibujo era más exacta, pero las manchas de color venecianas –que explicaremos más adelante con algo de más detalle– transmitían mejor el aspecto general que tiene el cabello en la distancia, que es normalmente percibido como una masa de límites y contenidos ambiguos. La gran ventaja que los tratadistas encontraban en este procedimiento es que permitía dar una sensación mayor de vida a las figuras.

Figura 8.11. Bronzino, *Retrato de Andrea Doria como Neptuno* (detalle). 1532-46. Milán, Pinacoteca di Brera; y Tiziano, *Asunción de la Virgen* (detalle). 1516-18. Venecia, Santa Maria dei Frari.

Finalmente, una vez definidos los conceptos básicos de la pintura y sus reglas, hay que indicar también la importancia que tuvo en el siglo XVI el concepto de "licencia". La teoría florentina y veneciana de ese momento entendió con carácter general que no bastaba con el cumplimiento de las reglas establecidas por Alberti y otros autores. La formulación de estas reglas estaba necesitada de licencias que dependiesen del juicio y de la gracia para otorgar más naturalidad y belleza a las composiciones. Según el relato vasariano sobre el progreso del arte en el Renacimiento, los artistas de comienzos del siglo XVI lograron la perfección de los objetivos que se habían planteado los maestros del *Quattrocento* gracias a estas licencias:

> *"Ni Giotto ni los primeros artistas habían hecho estas cosas, si bien se habían descubierto los principios de todos estos problemas, y los habían toca-*

do superficialmente, por ejemplo en el diseño, más realista de lo que era antes y más semejante a la naturaleza, y también en la unión de los colores y en la composición de las figuras en las escenas [...]. Aunque los segundos añadieron a estas artes todo lo que se ha mencionado más arriba, no eran aún tan perfectas como para alcanzar la suma perfección. Todavía nos faltaba en la regla una licencia que, aunque no cupiese en la regla, pudiera ser ordenada en ella y pudiese permanecer sin crear mucha confusión ni estropear el orden, que tenía necesidad de una copiosa invención de todas las cosas y de una cierta continuidad de la belleza en todos los detalles, es decir, que mostrase todo ese orden de una forma más ornamentada. En las medidas faltaba un juicio recto, capaz, sin que las figuras estuviesen medidas, de dotarlas en su tamaño de una gracia que supliera la falta de medida. En dibujo no se alcanzaban los límites de su finalidad, porque, si bien hacían un brazo redondo y una pierna recta, no se conseguía dar a los músculos esa facilidad graciosa y dulce que aparece en el ver y ocultar que tienen la carne y las cosas reales, sino que se hacían cuerpos crudos y lacerados, lo cual dificultaba su visión y daba demasiada dureza al estilo, al que le faltaba ese encanto de modelar todas las figuras de manera desenvuelta y con gracia, sobre todo a las mujeres y a los niños, con los miembros naturales como a los hombres, pero recubiertos de esa grasa y carnosidad, y no toscas como las reales, sino dotadas del arte que consiguen el dibujo y el juicio. Faltaban aún las copias de los hermosos ropajes, la variedad de tantas cosas raras, la delicada belleza de los colores, la universalidad de los edificios en perspectiva y la lejanía y la variedad en los paisajes".

La cumplimentación de estos logros enumerados por Vasari se ha identificado habitualmente con el arte de comienzos del siglo XVI, y se ha puesto en relación con el trabajo de Leonardo, Miguel Ángel, Rafael y Tiziano. Al tiempo, y según la explicación historiográfica tradicional, esta enfatización de valores subjetivos condujo hacia la manipulación de las reglas que promovió el Manierismo durante los años centrales del siglo. (AUH)

Estudios de caso

El Bosco

La pintura flamenca produjo una interpretación extraordinariamente personal del nuevo espíritu religioso del humanismo en la obra pictórica de Hieronymus Bosch, conocido en España como El Bosco (*ca.* 1450-1516). Manteniendo los avances formales y técnicos de los primitivos, el Bosco proponía la representación de un universo alegórico poblado por personajes fantásticos cuya presencia física respondía a categorías morales y religiosas. Con ello, conectaba con el pensamiento de Erasmo de Rotterdam, proponiendo una vía de interpretación visual de su universo moral diferente a la expresada por la pintura religiosa tradicional. El modelo tuvo una gran acep-

tación. El público culto, con Felipe II a la cabeza, supo entender el componente moral de la propuesta y su valía formal. El Tríptico del *Jardín de las Delicias* del Museo del Prado ejemplifica esta idea (fig. 8.12). La obra perteneció sucesivamente a Enrique III de Nassau, a la familia de los Alba y a Felipe II, quien la atesoró en El Escorial en 1593. Su significado ha recibido numerosas interpretaciones historiográficas, algunas de las cuales han valorado freudianamente el componente onírico de la poética del pintor; pero parece ser (y así lo interpretaban los coetáneos) una simple exposición moralizante sobre las consecuencias negativas de la lujuria, que sitúa a la mujer en el centro del pecado en la línea habitual del pensamiento cristiano medieval y humanista. Con el tríptico cerrado, las puertas muestran la creación del mundo. Una vez abiertas, su interior se divide en tres espacios que desarrollan de izquierda a derecha la llegada de la mujer al paraíso, como inicio del pecado, el jardín de las delicias y su cabalgata de fornicadores, como exposición de la lascivia y el sexo, y finalmente el oportuno final con el castigo a los pecadores en un infierno habitado por monstruos y sufrimientos. Por contraste, el orden del paraíso de la creación se opone al caos y el abigarramiento del falso edén de las delicias y el infierno.

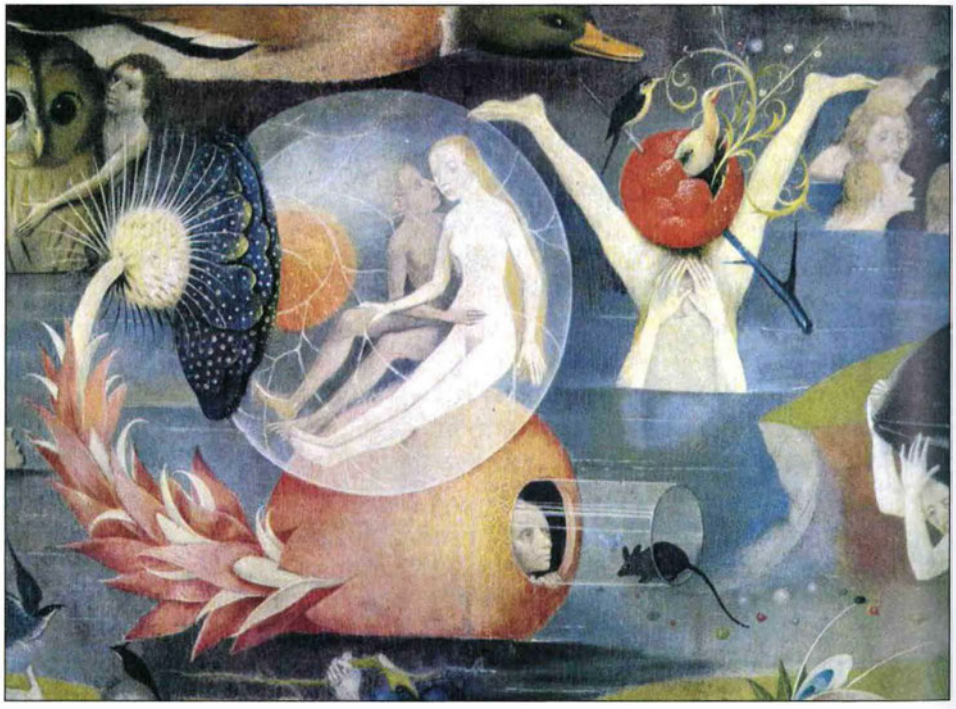


Figura 8.12. El Bosco, *Tríptico del jardín de las delicias* (detalle). 1500-1505, Madrid, Museo del Prado.

Otras obras, como *El carro de Heno*, la *Mesa de los pecados capitales* o *Las tentaciones de San Antonio* desarrollaban argumentos morales parecidos (fig. 8.13). Como se ha señalado, es complicado saber si todos los personajes, animales y criaturas fantásticas que aparecen en estas representaciones tienen una finalidad alegórica concreta, o si simplemente algunas de ellas responden a una función de acompañamiento imaginativo. Los significados particulares de estas figuras han provocado muchas lecturas contradictorias, algunas de ellas poco fundadas, pero no parece haber dudas sobre su imbricación general en la historia principal de la representación.

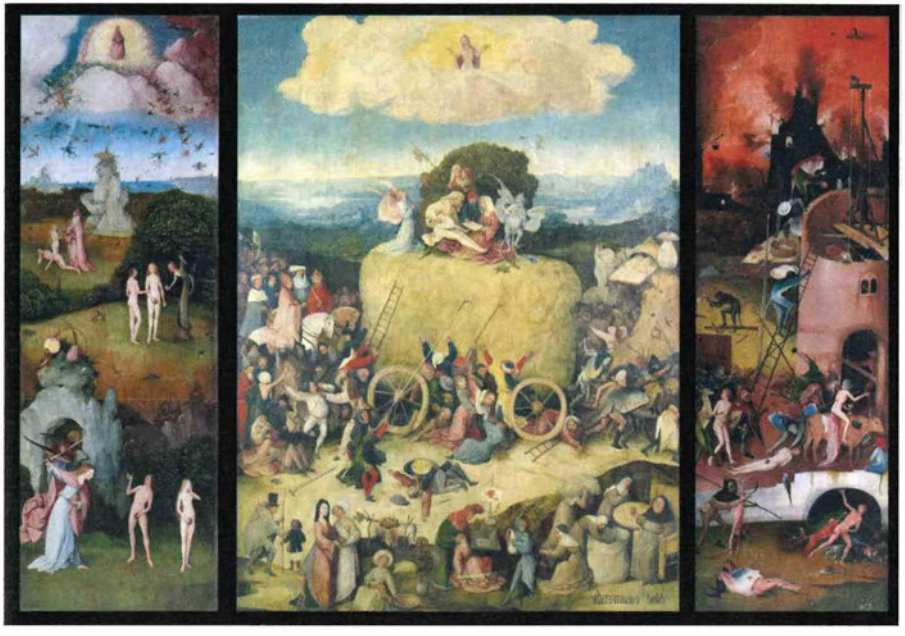


Figura 8.13. El Bosco, *El carro de Heno*. *ca.*1516, Madrid, Museo del Prado.

Por otro lado, las figuras y tipos de El Bosco proporcionaron un repertorio fantástico que podía ser utilizado por otros pintores con diferentes niveles de complejidad conceptual y distintos objetivos que no siempre compartían estos fines moralizantes. Su universo imaginativo está detrás de muchas de las figuras fantásticas que aparecen sin tanta carga emblemática en la pintura flamenca del siglo XVI, por ejemplo en las composiciones campesinas de Brueghel o en su *Torre de Babel*. De la misma manera, la *Mujer anciana*, también conocida como la *Duquesa fea*, de Quentin Massys no se explica sin el precedente de El Bosco. Recientemente se ha activado el debate sobre la naturaleza de esta última pintura, tratando de definir si es una

representación irónica de una dama grotesca con un vestido pasado de moda y una flor de enamorada en la mano, o si por el contrario era un retrato verídico de una mujer enferma, poco agraciada físicamente, o incluso de un hombre travestido. En cualquiera de los casos, las convenciones formales utilizadas por Massys y el horizonte interpretativo de muchos de sus espectadores ponían la imagen en relación con los universos fantásticos de Leonardo y El Bosco. (AUH)

El paisaje y las representaciones de vida cotidiana en el mundo flamenco

La reducción de los encargos religiosos en la Europa protestante fue compensada gracias al interés creciente por otros tipos de figuración. A primera vista, el asunto de las pinturas comenzó a perder trascendencia a favor de una consideración que oscilaba de manera variable entre la simple captación de la realidad y el soporte de juegos semánticos. El paisaje y la pintura de género, dominada por las representaciones de vida cotidiana, son los arquetipos de este modelo.

La pintura de los primitivos flamencos experimentó ya el inicio de la independencia progresiva del paisaje. Posteriormente la posición secunda-

Figura 8.14. Joachim Patinir, *Paisaje con la destrucción de Sodoma y Gomorra. ca.* 1521. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

ria, aunque relevante, que este había gozado en los pintores del siglo XV y en el Bosco fue creciendo en importancia a partir del paso al siglo XVI. Joachim Patinir (*ca.* 1480-1524) y otros pintores fueron reduciendo el peso relativo del tema central de la obra para centrar la composición en el paisaje. Además, este ganaba protagonismo como un medio expresivo fundamental para la narración de la historia. La paleta de rojos y la topografía fantástica del *Paisaje con la destrucción de Sodoma y Gomorra* han de interpretarse como dos herramientas dirigidas a sugerir la tensión dramática del horror contado en el tema bíblico (fig. 8.14).

Caronte atravesando la laguna Estigia, también de Patinir, es una pintura dotada de un complejo análisis sobre la elección del camino del bien y el mal por parte del alma humana. Pero sin embargo, pese al calado teológico y político que tenía el asunto en el contexto de la Reforma y de sus importantes resonancias humanistas, algunos espectadores podían reconocer su valor como reproducción de la naturaleza, e incluso estimar la tensión entre su primera percepción aparente como simple paisaje y el segundo nivel de significado más profundo. Ninguna de estas dos lecturas, ni la puramente

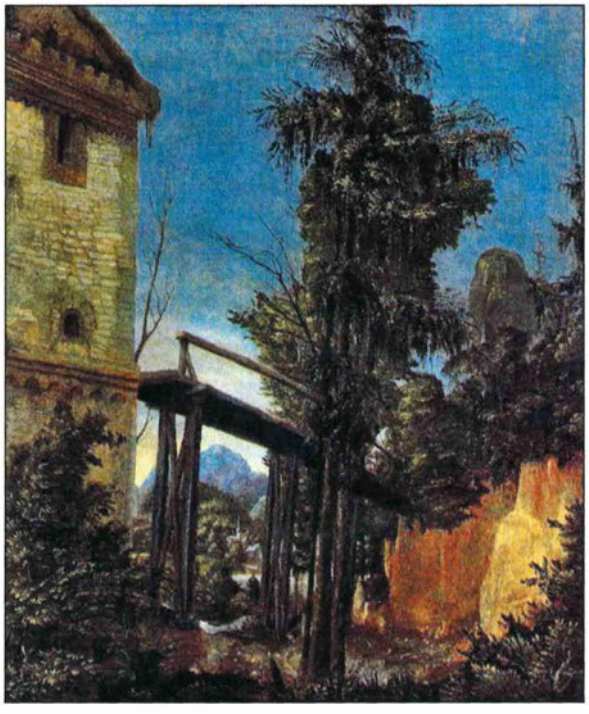


Figura 8.15. Albert Altdorfer, *Paisaje con un puente*. 1518-1520, Londres, National Gallery.

paisajística ni la erudita eran aptas para todo tipo de públicos. Durero, tras conocer a Patinir en 1520, se refirió a él como "pintor de paisajes". Con este desplazamiento, el interés topográfico que aparecía en otros pintores coetáneos como Gérard David o el Bosco, se convertía en un género independiente que era reconocido como tal por sus contemporáneos, y que tuvo una extensa trayectoria en el mundo flamenco posterior y en toda Europa. La obra de Patinir, no muy amplia, fue muy apreciada por los coleccionistas más avanzados del momento. Felipe II reunió diez cuadros suyos. En esta misma línea, en Alemania destacaron los paisajes de Albrecht Altdorfer y otros pintores conocidos como el grupo de la escuela del Danubio, que lograron un grado aún mayor de independencia respecto del tema. En ocasiones, como en el *Paisaje con un puente*, las representaciones podían eliminar las figuras humanas concediendo al paisaje una autonomía iconográfica todavía inusual en el Renacimiento (fig. 8.15).

Por su parte, las representaciones de campesinos y vida cotidiana se popularizaron en pinturas y estampas flamencas hasta convertirse en un género progresivamente reconocido como una tradición del norte de Europa. Las interpretaciones más recientes (Sullivan, 1994, Richardson, 2011 y Goldstein, 2013) de las pinturas de banquetes de Pieter Brueghel el Viejo

Figura 8.16. Pieter Brueghel el Viejo, *La siega*. 1565, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

(*ca.* 1525-1569) apuntan a la presencia de estos cuadros en los comedores de la burguesía flamenca, que los utilizaba como marco de sus prácticas de relación social en torno a la cena. La abundancia de las viandas conectaba con las servidas en la mesa, e incluso en ocasiones con la riqueza del ajuar doméstico. Se ha dicho también que la escenografía de las fiestas rurales de los campesinos servía como una inversión irónica de los banquetes urbanos de los ricos burgueses que se sentaban a cenar bajo ellas, y que funcionaba como una adaptación cultivada y vernácula de los temas, los conceptos y las formas clásicas, quizás en la forma de sátiras (fig. 8.16). Igualmente, las conocidas figuraciones de refranes por Brueghel abrían un nuevo campo para la pintura, que perdía la trascendencia de los temas religiosos e históricos sin olvidar cierto tono moralizante. Estos cuadros estaban en conexión con el interés humanista y erasmista por la paremiología como fuente de sabiduría popular. Como los paisajes, los banquetes y las escenas de trabajo rural podían ser leídos en términos de reproducción fiel de la realidad, pero al tiempo existían otras interpretaciones.

En fechas posteriores, el pintor de Amberes Joachim Beuckelaer (c 1535-1575) contribuyó notablemente a expandir estas pinturas de género por toda Europa. Algunas de sus composiciones fueron grabadas en estampas que circularon ampliamente. Otras viajaron por sí mismas, como el conjunto de cuadros de género que decoraron la Camera dei Paesi en el Palazzo del Giardino de Parma. Estas últimas piezas fueron imitadas por el pintor Vincenzo Campi (*ca.* 1535-1591) difundiendo el modelo por la Lombardía (Goldstein, 2013). (AUH)

Sandro Botticelli

Sandro Botticelli (1446-1510) fue primeramente discípulo de Fra Filippo, y pudo tomar de él su versión refinada de Masaccio como punto de partida desde el que continuar la estilización que posteriormente adquirió en su contacto con el taller de Verrocchio. Aunque el volumen y la corporeidad estuvieron siempre presentes en su obra, nunca fueron el objetivo principal. Habitualmente se ha señalado que mostraba una mayor inclinación por la inspiración estética que por las conquistas técnicas. Algunos autores han señalado incluso la presencia de un cierto espíritu medievalizante, que le conectaría con los modelos del pintoresquismo cortesano. En esto podría relacionarse con otros pintores coetáneos como Piero di Cosimo. Botticelli aumentó la delicadeza de los tipos físicos que había heredado de Lippi, combinándolos con influencias parecidas recogidas en el entorno de Verrocchio. Parte de esta elegancia procedía de un uso especialmente delicado del dibujo, que le ha convertido en uno de los arquetipos básicos del lugar común historiográfico sobre el *disegno* florentino. El éxito de sus modelos le permitió trabajar para clientelas diversas, y combinó los encargos religio-

sos, como su participación en la decoración cuatrocentista de la Sixtina, con la atención a clientes particulares que le pidieron retratos y temas profanos y devocionales. Entre los últimos destacan la *Adoración de los Reyes*, para Antonio Pucci, y la *Madonna del Magnificat*, realizada para los Medici. Para los Segni, realizó *La calumnia de Apeles* (fig. 8.17). En esta obra trataba de reproducir una pintura clásica perdida, obra de Apeles, que describía el autor clásico Luciano de Samosata. Siguiendo esa fuente literaria, Botticelli ubicó a las figuras mencionadas por el texto reconstruyendo la historia narrada sobre la calumnia sufrida por el mismo Apeles: el rey Midas está sentado en un trono entre la Sospecha y la Ignorancia, teniendo frente a él a la Ira, que le acerca una joven, la Calumnia, acompañada por la Envidia y el Fraude. La Calumnia lleva al acusado ante el juez. La Penitencia está cerca de él. Y finalmente la Verdad se encuentra en el otro extremo de la sala, aislada de toda la acción. La obra es extremadamente interesante, no sólo por el tema que representa, sino por su condición de reconstrucción arqueológica de una pintura clásica perdida.

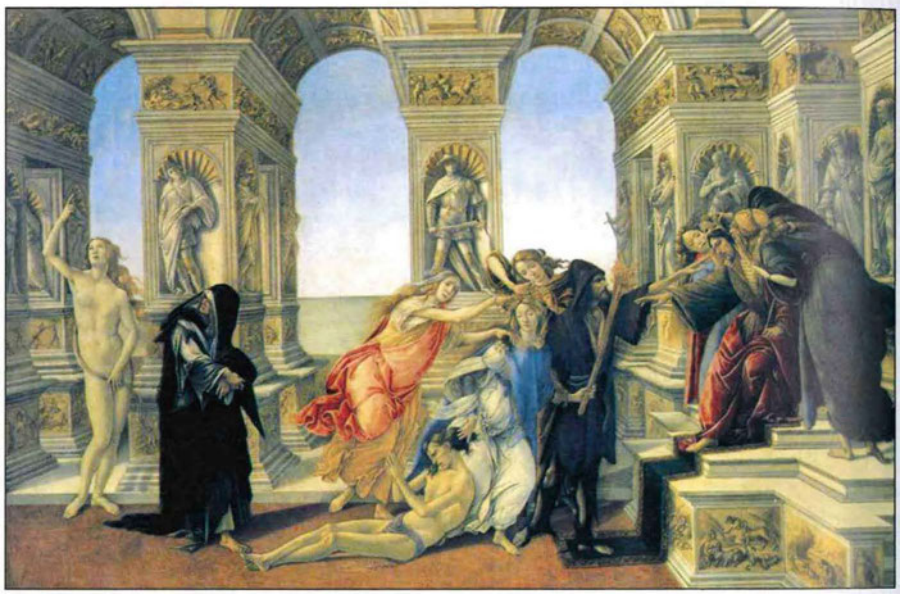


Figura 8.17. Sandro Botticelli, *La calumnia de Apeles*. *ca.* 1495. Florencia, Galeria degli Uffizi.

El *Retrato de un joven con una medalla de Cosme de Medici* muestra el tipo de retrato que el pintor estaba promoviendo con gran éxito en Florencia (fig. 8.18). Tanto el paisaje del fondo como la posición en tres cuartos de la figura eran préstamos procedentes del mundo flamenco. Esta nueva colo-

cación del retratado, que permitía representar las facciones con claridad y otorgaba vivacidad, se instaló con fortuna en el retrato italiano posterior. El medallón representa a Cosme de Medici, y es un molde de escayola tomado de una medalla existente, que se ha incrustado en la tabla. La identidad del retratado es controvertida, aunque lógicamente se trataría de alguien del círculo familiar o político de Cosme.

Figura 8.18. Sandro Botticelli, *Retrato de un joven con una medalla de Cosme de Médicis. ca.* 1475. Florencia, Galeria degli Uffizi.

Botticelli es hoy es largamente conocido por sus pinturas mitológicas, muchas de ellas realizadas para el entorno de los Medici e influidas por el neoplatonismo de su corte. Entre ellas podemos destacar *Venus y Marte, Alegoría de la Primavera, Palas y el Centauro* y el *Nacimiento de Venus*. La primera de ellas, *Venus y Marte,* muestra al dios guerrero desnudo, durmiendo recostado, mientras que Venus, tumbada frente a él y vestida con una túnica ligera le vigila (fig. 8.19). Al tiempo, unos pequeños sátiros juegan con las armas de Marte sin que este se despierte, posiblemente agotado después del acto sexual (un tema frecuente en la literatura cortesana coetánea). La pintura se ha interpretado como una alegoría de la victoria del amor sobre la guerra.

Figura 8.19. Sandro Botticelli, *Venus y Marte. ca.* 1485. Londres, National Gallery.

Probablemente Botticelli experimentó una crisis religiosa en sus últimos años, bajo el efecto de las alocuciones de Savonarola. Se ha señalado que este giro tuvo influencia en algunas de sus últimas composiciones. Parece que un dibujo suyo sirvió de base para la realización de la estampa *Triunfo*

Figura 8.20. Sandro Botticelli, *Natividad mística.* 1500. Londres, National Gallery.

de la Fe, que ilustraba uno de los sermones del fraile. La *Natividad mística*, realizada por Botticelli después de haber caído en desgracia Savonarola, mantenía el tono religioso del predicador (fig. 8.20). El pintor suspendía en esta obra la proporción natural de las figuras ofrecida por la perspectiva, para aumentar el tamaño de la Virgen según una escala simbólica jerárquica de connotaciones medievales. Al mismo tiempo, se ofrecía una lectura apocalíptica de la natividad en conexión con los textos que acompañan la representación. (AUH)

Rafael y sus discípulos en las Stanze del Vaticano

Hacia 1508, Rafael dejó Florencia para desplazarse a Roma y trabajar en la corte del papa Julio II, quizás por mediación de Bramante, quien era familiar del pintor. Una vez allí, Rafael consiguió la dirección del programa ornamental de las oficinas papales, que se estaban remodelando en esos mismos años. De las cuatro habitaciones que tenían que decorarse, tres fueron ejecutadas total o parcialmente bajo su dirección. Junto con un amplio equipo de colaboradores, allí realizó varios frescos de grandes dimensiones que componían un programa de exaltación del poder de la Iglesia y el papado (muy cuestionado en esos mismos años) y un manifiesto de las novedades que estaba experimentando la pintura a comienzos del siglo XVI. El conjunto de estas estancias es una de las obras capitales de la historia de la pintura occidental y un ejemplo paradigmático de las nuevas capacidades adquiridas por la imagen en el Renacimiento.

La *Stanza della Segnatura* fue la primera habitación en iniciarse. Rafael planificó en ella dos grandes frescos enfrentados, representando la *Escuela de Atenas* y la *Disputa del Sacramento*. Los otros dos muros, que estaban perforados por ventanas, quedaron con el *Monte Parnaso*, y el conjunto de las *Virtudes Cardinales*, *Triboniano entregando las pandectas a Justiniano* y *Gregorio IX recibiendo las decretales de San Raimundo* (fig. 8.21). En la bóveda había otras pequeñas representaciones conectadas con las anteriores. El conjunto componía un programa dedicado a la exaltación del conocimiento intelectual humano y su inspiración divina, estando representado por la teología, la filosofía, la poesía y el derecho. El asunto era muy adecuado para la función de biblioteca que tenía la sala. Pese a ser conocida habitualmente con ese nombre, la *Disputa* parece representar realmente un triunfo de la eucaristía. Es un catálogo de personajes sagrados, padres y doctores de la Iglesia, papas y referencias doctrinales sobre el sacramento, que se combinan con una exposición de los proyectos constructivos para San Pedro (incluso aparece Bramante). Con ello se pretendía vincular la doctrina con la política de Julio II.

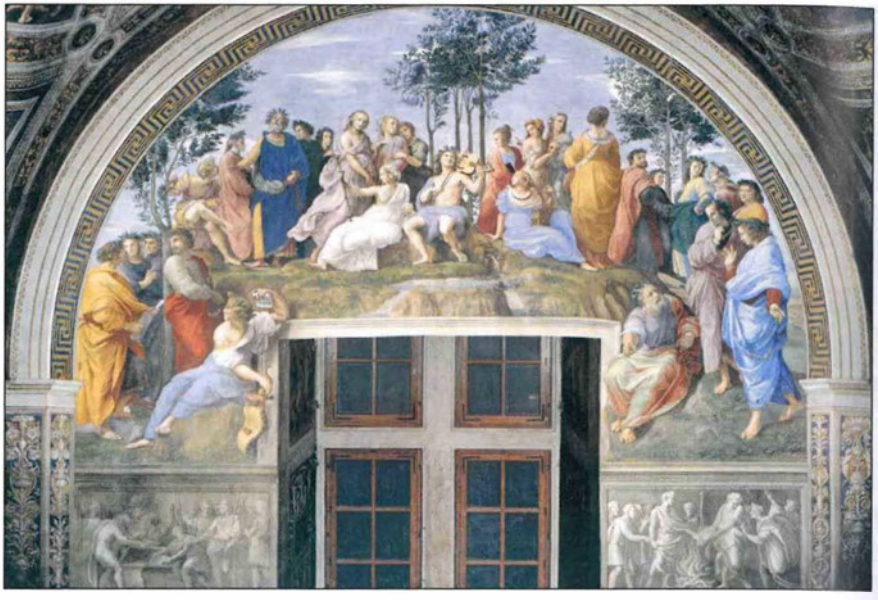


Figura 8.21. Rafael, *Monte Parnaso*. 1510-1511. Roma, Palacio del Vaticano, Stanza de la Segnatura.

La *Escuela de Atenas*, por su parte, sustituye el catálogo de referencias religiosas por un repertorio de filósofos y matemáticos de la antigüedad, centrados en Platón y Aristóteles (fig. 8.22). Entre otros, aparecen Sócrates, Protágoras, Parménides, Zenón, Epicuro, Pitágoras, Arquímedes, Diógenes, Euclides, Zoroastro, Ptolomeo y Heráclito. Esta obra ha recibido multitud de interpretaciones, que van desde intentos de identificación de retratos de personajes coetáneos en las figuras de los filósofos, al establecimiento de conexiones entre su significado y la ciencia y el pensamiento de tiempos de Rafael. Aunque algunas de estas teorías son de difícil comprobación, es evidente que el programa iconográfico y la construcción formal están extraordinariamente pensados y llenos de referencias. En el contexto neoplatónico del conjunto no es casual que las líneas de fuga coincidan en el ejemplar del *Timeo* que Platón lleva en su mano. De forma general puede decirse que el conjunto de la *stanza* promueve una conciliación entre el humanismo y la religión, en línea con el programa ideológico de Julio II. La bóveda celeste de la *Disputa del sacramento* encuentra su complemento en las bóvedas clásicas de la *Escuela de Atenas* que están frente a ella.

En 1511, después de haber terminado la *Segnatura*, el equipo de Rafael pasó a decorar otra sala contigua, conocida como la *Stanza dell 'Eliodororo* por el tema de una de sus pinturas. Pese a tratarse de trabajos inmediatamente sucesivos, se produjeron cambios importantes, que afectaron a los

Figura 8.22. *Stanza de la Segnatura. La escuela de Atenas.* 1510-1511. Roma, Palacio del Vaticano.

programas iconográficos y a los modelos formales. El tema general de estos nuevos frescos era el respaldo divino a la Iglesia. La delicada situación política que vivía el papado en ese momento, con su poder terrenal amenazado por la intervención de las potencias europeas, justificaba la exposición de la legitimidad y el sustento celestial de su posición. Los temas seleccionados para articular el asunto buscaban un soporte en hechos procedentes de la Biblia y la historia de la Iglesia. La *Misa de Bolsena* relacionaba una victoria reciente de las tropas del papa con un milagro ocurrido en el siglo XIII; la *Expulsión de Heliodoro* contaba la intervención divina para detener a este ministro del rey Seleuco, cuando pretendía robar en el templo de Jerusalén; la *Liberación de San Pedro* narraba el envío de un ángel para sacar al apóstol de su encarcelamiento, trazando un paralelo con la expulsión de los franceses de Italia; y finalmente el *Encuentro de León I con Atila* rememoraba la salvación de Roma por parte de este pontífice cuando el rey bárbaro se disponía a tomar la ciudad. Desde el punto de vista formal, los cambios están fundamentalmente relacionados con la potenciación de la tensión dramática. La obra reciente de Miguel Ángel y el *Laocoonte* demostraban las posibilidades expresivas del movimiento y las posturas forzadas. Rafael supo adaptar estos medios a su lenguaje para enriquecer su capacidad comunicativa. La Capilla Sixtina, que se estaba ejecutando al mismo tiempo, ofrecía un interesante modelo de tensiones compositivas, por ejemplo en las

sibilas. La aparición frente a Heliodoro del jinete enviado por Dios, con su caballo encabritado, tiene un valor teatral que contribuye a la comprensión dramática de la escena. De la misma manera, el ejemplo de Leonardo ayudaba a una intensificación de la expresión fisionómica. También es reseñable el uso expresivo de la luz que se efectuó en la *Liberación de San Pedro*. Estas tendencias se acrecentaron en los discípulos de Rafael que estaban colaborando con él en las *stanze* (fig. 8.23). El *Encuentro de León I con Atila* ya había sido realizado casi en su totalidad por ellos, y los frescos de las otras dos salas de Constantino y del Incendio del Borgo fueron continuados por Giulio Romano (*ca.* 1499-1546) y otros pintores del círculo de Rafael tras el fallecimiento de este. En estas pinturas se acentuó la vehemencia de los personajes y la violencia de las composiciones, en detrimento de la coherencia final de los conjuntos. En el *Incendio del Borgo*, Giulio Romano intensificó los claroscuros y desarrolló colores más ampulosos, arquitecturas más complicadas y tipos físicos más voluminosos con actitudes más expresivas y enfáticas (fig. 8.24). Por su parte, en la *Stanza di Constantino* representó episodios del primer cristianismo que continuaban el modelo de las estancias anteriores de Rafael, con cambios que mostraban la asimilación de las lecciones de los otros grandes maestros de comienzos del siglo. Romano introdujo artificios de arquitecturas y esculturas fingidas enmarcando las pinturas como en la bóveda de la Sixtina. La deuda es muy evidente, por ejemplo, en las figuras laterales del *Bautismo de Constantino*, que recuerdan a las sibilas de Miguel Ángel. En la *Batalla del puente Milvio* tomaba como modelo el boceto de Leonardo para su *Batalla de Anghiari*, que pudo conocer a través de algún dibujo de Rafael u otro de los florentinos que estaban en su amplio taller. (AUH)

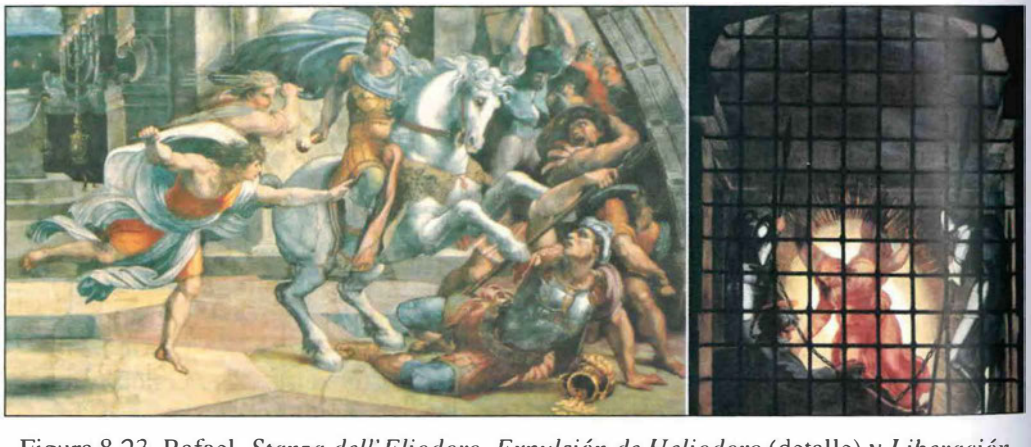


Figura 8.23. Rafael, *Stanza dell'Eliodoro. Expulsión de Heliodoro* (detalle) y *Liberación de San Pedro* (detalle). 1511-1512. Roma, Palacio del Vaticano.

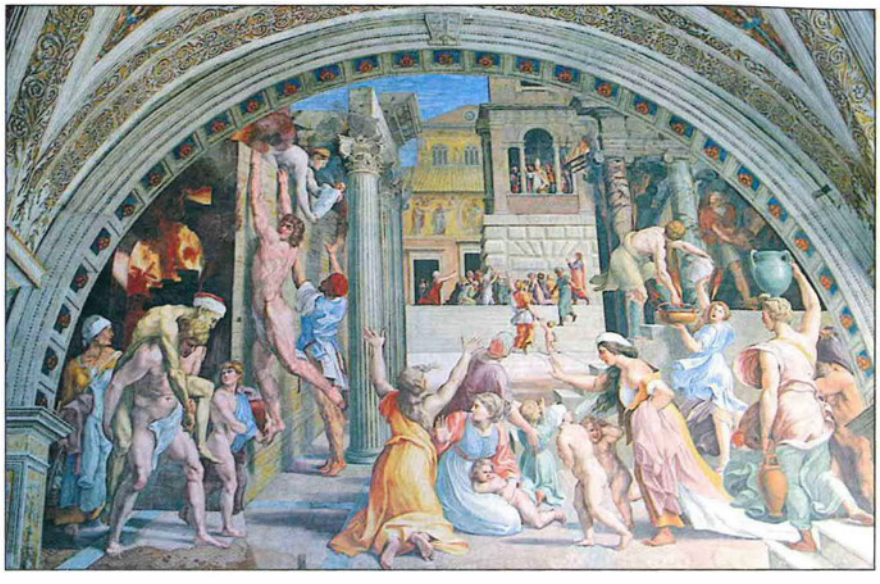


Figura 8.24. Taller de Rafael ¿Giulio Romano?, *Incendio del Borgo*. *ca.* 1514. Roma, Palacio del Vaticano, Stanza dell'Incendio di Borgo.

Pintura de manchas

En paralelo a la importancia que los pintores de Venecia concedían al color, los escritores de esta ciudad desarrollaron teóricamente el concepto durante el siglo XVI. Así Paolo Pino (1548) dividía la pintura, al modo albertiano, en dibujo, invención y color, pero el último era ya el medio fundamental para la simulación:

> *"El colorido es una composición de colores en las partes accesibles a la vista, porque siendo la pintura algo visual le atañe lo que queda a la vista. El colorido tiene tres partes, la primera reside en el discernimiento de la propiedad del color, entender bien su composición, esto es reducirlo a la similitud de las cosas, como la variación de las encarnaciones corresponde a la edad, a la complexión, al grado de aquél que se representa, diferenciar un paño de lino de uno de lana o de seda, hacer distinguir el oro del cobre, el hierro bruñido de la plata, imitar bien el fuego (lo que tengo por difícil), distinguir el agua del aire [...]".*

Además, para Pino, en esta función se debía superar la división neta de los campos de color que producía la preponderancia florentina del dibujo (ese aspecto de cómic que apuntábamos antes):

> *"Hay que procurar, por encima de todo, unir y entonar la diversidad de los colores en su solo cuerpo, ya que así aparece al natural, de modo*

que no tengan aspecto de marquetería y no queden netamente cortados el uno del otro".

Como explicaba el historiador Gombrich con gran sencillez, el color ya no era un enriquecimiento adicional del cuadro después de haber sido dibujado este sobre la tabla, sino su principal atractivo a través de la densidad y la riqueza de los pigmentos. Conforme avanzó el siglo XVI, la entonación de los diversos colores y la difuminación de los tonos homogéneos llevaron a una progresiva individualización y soltura de la pincelada. En Tiziano o más tarde en Tintoretto, las pinceladas dejaron de fundirse automáticamente en la masa del cuerpo pictórico para revelar su empaste. En la vista cercana, este procedimiento provocaba que, como hemos explicado antes con los cabellos, los objetos representados no fueran fácilmente reconocibles. Pero esas manchas y borrones, además de favorecer una percepción ilusionista a cierta distancia, comenzaron a ser un objeto estético de interés en sí mismo. Muchos de sus contemporáneos manifestaron su desacuerdo con esta técnica que obligaba, decían, a ver las pinturas desde "lejos". Pero para otros esta desmaterialización de la pintura ofrecía un espacio expresivo de primer orden, que podía relacionarse con la idea de *sprezzatura* que había formulado Castiglione como una forma cortesana y aparentemente despreocupada de aplicar la pintura. En palabras del tratadista Lodovico Dolce al hablar del colorido (1557):

"Sobre esto me parece que se requiere un cierto y conveniente descuido para que no haya ni demasiada hermosura en el colorido ni demasiado acabado en las figuras, sino para que se vea todo en una agradable solidez. Y es que hay algunos pintores que hacen sus figuras tan acabadas

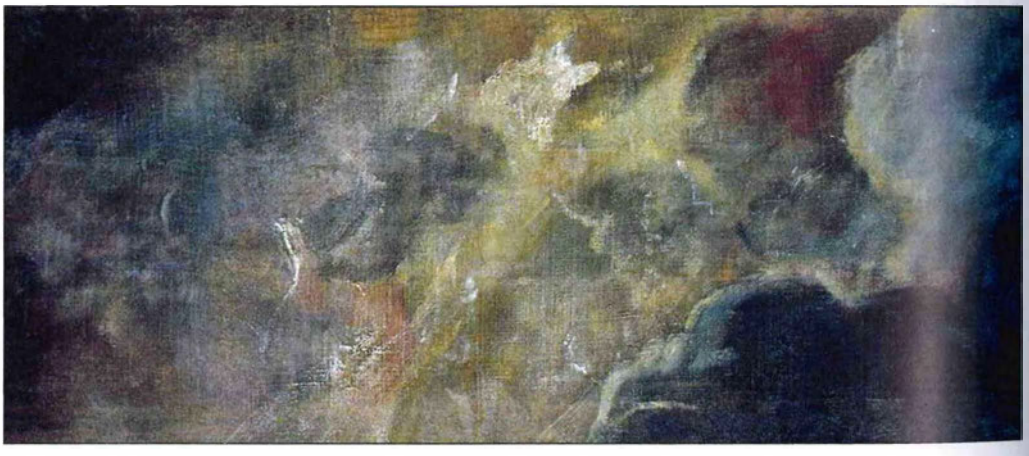


Figura 8.25. Tiziano, *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (detalle). 1553. Madrid, Museo del Prado.

que parecen descoyuntadas, con cabellos tan estudiadamente peinados que ni siquiera uno queda fuera de su lugar. Lo que es vicio y no virtud, porque se cae en la afectación, que priva todo de gracia".

Con todo, el sistema artístico del Renacimiento no permitía que las pinceladas sueltas de los celajes de Tiziano, de su lluvia de oro sobre Dánae o de cualquiera de sus ropajes pudieran justificar una pintura en sí mismos, como ocurriría siglos después con la pintura abstracta (fig. 8.25). (AUH)

La decoración del monasterio de El Escorial

Además del aprecio que Felipe II mantuvo por los retratistas flamencos y por otros pintores nórdicos como El Bosco, este monarca expresó una clara preferencia por el lenguaje italiano para la realización de los grandes ciclos decorativos de sus palacios, que fueron confiados a pintores de esa nacionalidad o hispanos formados allí. Para poder seguir los cánones habituales de la decoración aristocrática que se habían fijado en Italia, los palacios madrileños necesitaban pintores especializados en el fresco. Felipe II confió este trabajo a Gaspar Becerra (*ca.* 1520-1568), que había practicado la técnica en Italia. Becerra realizó diversos programas alegóricos en las estancias reales. Aunque sus frescos del Alcázar se perdieron con el incendio del edificio, los del Pardo se conservan aún.

Sin embargo, Becerra falleció en 1568, antes de que pudiera encargarse de la decoración del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Por ello justo en ese año Felipe II nombró pintor real a Juan Fernández de Navarrete, conocido como el Mudo (*ca.* 1540-1579). Este se ocupó sobre todo de la decoración del recién construido monasterio. Navarrete también había estudiado en Italia, y sus contemporáneos encontraban que su obra podía entenderse como una adaptación nacional de las formas italianas. José de Sigüenza describía así algunas de sus pinturas:

"En estos cuatro lienzos [Asunción, Martirio de San Felipe, Santiago y San Jerónimo], me parece a mí que siguió Juan Fernández su propio natural, y se dejó llevar del ingenio nativo, que se ve era labrar muy hermoso y acabado, para que se pudiese llegar a los ojos y gozar cuan de cerca quisiesen, propio gusto de los españoles en la pintura. Le pareció no era esto el camino de valientes y lo que él había visto en Italia, y que aunque su maestro el Tiziano había hecho algo de esto a los principios, que después siguió otra manera más fuerte y de más relieve, y que lo mismo había hecho Rafael de Urbino; y así en los demás cuadros que hizo no acabó tanto y puso más cuidado en dar fuerza y relieve a lo que hacía, imitando más la manera del Tiziano en los oscuros y fuerzas, y en los claros y alegres que piden hermosura a Antonio de Acorezo [Correggio], escogiendo lo bueno de los unos y los otros".

El *Martirio de Santiago*, una de sus pinturas más conocidas, ha sido calificado como su obra más dramática y un trabajo de transición formal en el que, como indicó Rose Mary Mulcahy, Navarrete estaba en pleno proceso de soltar su pincelada ante el ejemplo de Tiziano (fig. 8.26).

Figura 8.26. Juan Fernández de Navarrete, *Martirio de Santiago*. 1571. El Escorial, Monasterio de San Lorenzo.

La construcción y decoración de El Escorial fue la empresa artística más importante de todo el siglo XVI español. Era necesario el concurso de varios equipos de pintores para poder completar los programas decorativos que se habían diseñado para el conjunto: la iglesia, los claustros, la biblioteca y las galerías. Aunque otros españoles como Alonso Sánchez Coello (1531-1588), Luis de Carvajal (1556-1607) y Diego de Urbina (1523-1594) intervinieron en los cuadros de los altares de la basílica, gran parte del esfuerzo decora-

tivo acabó recayendo en los pintores italianos que, a falta de Tiziano, respondieron a las solicitudes de la Corona. Estos compusieron un nutrido grupo de artífices de distinta valía, que tradicionalmente ha sido mirado con recelo por la historiografía española desde tiempos de la primera descripción del monasterio por parte de José de Sigüenza (1605), quien ya declaraba "que si viviera este [Navarrete], ahorráramos de conocer tantos italianos". Sin embargo, y a pesar de la desigualdad de los trabajos, la media resultante fue netamente superior a lo que podría haber conseguido el resto de pintores españoles del momento.

Entre estos italianos estuvieron varios genoveses. Nicolás Granello (1553-1597) y Fabricio Castello (1562-1617) formaron parte de un equipo que se encargó de las pinturas murales de la sacristía y las salas capitulares, así como de la decoración de una galería conocida como la *Sala de las batallas* por su programa mural de narraciones de victorias españolas. Más tarde, se contrató a Luca Cambiaso (1527-1585), otro genovés que se incorporó como pin-

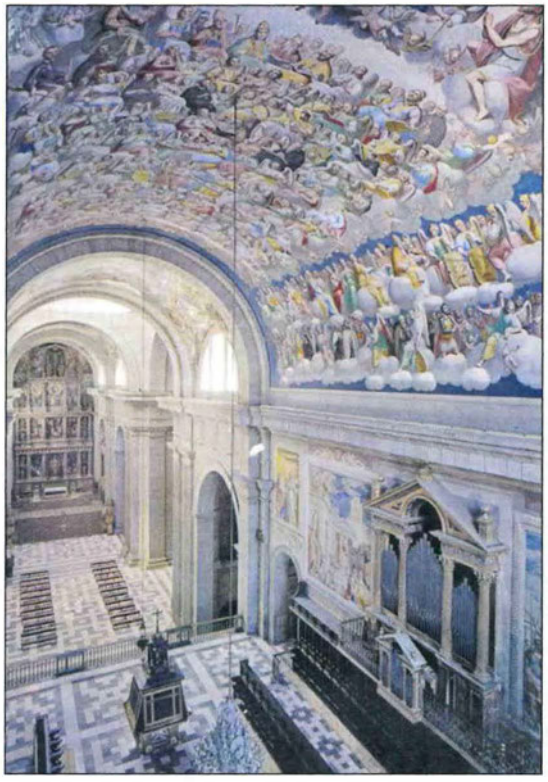


Figura 8.27. Luca Cambiaso, *Juicio Final*.1584-85.
El Escorial, Monasterio de San Lorenzo.

tor del rey en 1583. Su estancia en El Escorial tampoco fue demasiado prolongada. Apenas tuvo tiempo para terminar de pintar la bóveda del coro de la basílica (fig. 8.27). De todos estos pintores, Cambiaso es el que peor fortuna crítica ha tenido en España debido a esta obra. Para entender la composición de su *Gloria* de la bóveda de El Escorial hay que tener en cuenta que su principal objetivo era ser clara y proporcionar una fácil lectura del asunto, evitando los problemas de interpretación que podía ofrecer el Manierismo. Sin embargo, el resultado es excesivamente rígido, seco y arcaizante, como si este intento deliberado de alejarse de la complejidad del *Juicio Final* de Miguel Ángel se hubiera resuelto mediante una renuncia a las posibilidades que ofrecía la pintura a finales del siglo XVI. El hecho de que José de Sigüenza, que tanto se había quejado de los italianos, aprobase esta obra es signo de que cumplía los objetivos que le habían sido encomendados.

Los siguientes italianos en recalar en El Escorial fueron Federico Zuccaro y Pellegrino Tibaldi, en 1585 y 1586. Aunque Felipe II había pretendido acercarse a la estela de Tiziano contratando a Tintoretto y a Veronés, tampoco logró que estos maestros se desplazaran a Madrid. Hay que pensar que quizás en ello jugó un papel importante la relativa autonomía política que la república veneciana consiguió disfrutar. Con todo, Zuccaro (*ca.* 1540-1609) era uno de los pintores más relevantes de Italia en ese momento. Como apuntamos, este pintor fue uno de los líderes del desplazamiento pictórico hacia un nuevo clasicismo que se produjo en Florencia durante el último tercio del siglo XVI. Probablemente se le eligió para el encargo debido a que este Manierismo reformado se correspondía muy bien con el programa de claridad expositiva y ortodoxia religiosa que interesaba a Felipe II. Sin

Figura 8.28. Pellegrino Tibaldi, *Programa decorativo de la biblioteca*. 1590-1591. El Escorial, Monasterio de San Lorenzo.

embargo Zuccaro no terminó de encajar en el ambiente de El Escorial. Su pintura, pese a ser un buen vehículo formal para las intenciones del monarca, no obtuvo la aprobación buscada y retornó a Italia sin concluir ni el retablo mayor ni la decoración del claustro. Tibaldi (1527-1596) comenzó dirigiendo la terminación del programa de frescos del claustro que Zuccaro dejó inconcluso. Tras esta obra, pasó a la decoración de la bóveda de la biblioteca del monasterio, que es uno de los espacios más armónicos y mejor conseguidos de todo el conjunto (fig. 8.28). En ella se representó un programa iconográfico fijado por el propio Sigüenza. Este giraba en torno a la Filosofía y la Teología como las dos caras del conocimiento. Finalmente, Tibaldi concluyó el retablo mayor ejecutando las pinturas que restaban para completar las que había dejado Zuccaro.

Hay que señalar que el proyecto de El Escorial y la corte en general también fueron un polo de atracción para la escultura italiana. En este caso, con una desconexión aún mayor con el trabajo de los escultores locales. Las obras más importantes fueron encargadas al taller de los Leoni, quienes en 1579 comenzaron a realizar la decoración escultórica en bronce del retablo del altar mayor. En 1587 este mismo taller aportó igualmente las esculturas para los sepulcros reales de este espacio, que había trazado igualmente Juan de Herrera. El escultor español con mayor presencia en El Escorial fue Juan Bautista Monegro, autor de la galería de reyes bíblicos que se dispuso en el patio de entrada a la basílica.

Finalmente, una cuestión fundamental a la hora de comprender la ornamentación de El Escorial es la importancia que asumió la dotación de reliquias religiosas que recibió el templo. Felipe II creía especialmente en la potencia espiritual (y política) de las reliquias y concibió el monasterio como un depósito universal de las mismas ligado a la Corona española. Por ello, de la misma manera en que buscó por Europa los artistas que más se adecuaran a su programa, puso en marcha un proceso de búsqueda, verificación y reunión de reliquias con corresponsales repartidos por todo el continente. Una vez en El Escorial, las reliquias se expusieron en dos grandes relicarios situados en el testero de las naves laterales, conectados hacia la iglesia con puertas de madera pintadas por Zuccaro, y dando en su parte trasera hacia los dormitorios del rey y de la reina. (AUH)

El retrato pictórico en las cortes europeas del siglo XVI

La recuperación humanista de los clásicos rescató la teoría romana sobre la distinción social a través del retrato, e impulsó y expandió notablemente la tradición de retrato cortesano que existía en la Edad Media. Los príncipes, nobles y burgueses italianos se lanzaron a evidenciar su posición social y

linaje familiar a través de pinturas y bustos. Estos se extendieron desde los enterramientos en las iglesias a las galerías de antepasados que comenzaron a disponerse en los palacios. En toda Europa, el retrato del soberano adquirió pronto un lugar fundamental en la manifestación pública de su poder, y se codificaron signos iconográficos para el mismo. Al tiempo, el retrato amplió su ámbito promoviendo el recuerdo de los hombres ilustres, que incorporaban literatos e incluso artistas. Al igual que en las cortes, donde los retratos se encargaban y viajaban como objeto político y diplomático, en los ámbitos humanistas se hizo frecuente el intercambio de retratos entre amigos y colegas. En cualquiera de estos ámbitos el retrato se configuró como un tipo de imagen particularmente complejo por las capas de significado que podía portar.

Por otro lado, el retrato cortesano internacional de la segunda mitad del siglo XVI revela el grado de comunicación que se había alcanzado en ese momento entre los modelos visuales nórdico e italiano. En el siglo XV, Italia y Flandes habían desarrollado dos potentísimas tradiciones retratísticas que no dejaron de interactuar entre sí en los siglos posteriores. Las casas reales del

Figura 8.29. Jean Clouet, *Retrato de Francisco I. ca.* 1530, París, Louvre.

norte de Europa y la Península Ibérica mantuvieron un tipo de retrato predominantemente flamenco. Se hizo corriente además recurrir a retratistas de este origen. En Francia, el bruselense Jean Clouet (1480-1541) y su hijo François Clouet (1515-1572) mantuvieron la línea iniciada en el siglo XV por Jean Fouquet, matizándola con un mayor hincapié en los juegos de luces, con italianismos procedentes de la pintura de Fontainebleau, y con la experiencia que suponía la costumbre francesa de coleccionar y circular retratos en dibujo por la corte. El resultado fueron obras que conjugaban elementos flamencos y florentinos, como la efigie de Francisco I por Jean Clouet (fig. 8.29). El rey aparecía vestido a la italiana sin atributos de su cargo, y con un rostro que combinaba el realismo flamenco con una iluminación sutil.

La influencia de Fontainebleau se hizo patente en François Clouet y en otros pintores a través de la complejidad conceptual que demostraron algunos retratos del momento. Italia estaba produciendo un tipo de retrato alegórico basado en la sugerencia más o menos evidente de las virtudes del soberano, como en el *Cosme de Medici como Orfeo* de Bronzino o los juegos florales de Arcimboldo. El presunto retrato de la amante del rey Gabrielle d'Estrées y la hermana de esta, la duquesa de Villars, es una de las pinturas francesas más conocidas (fig. 8.30). El cuadro tiene un formato poco

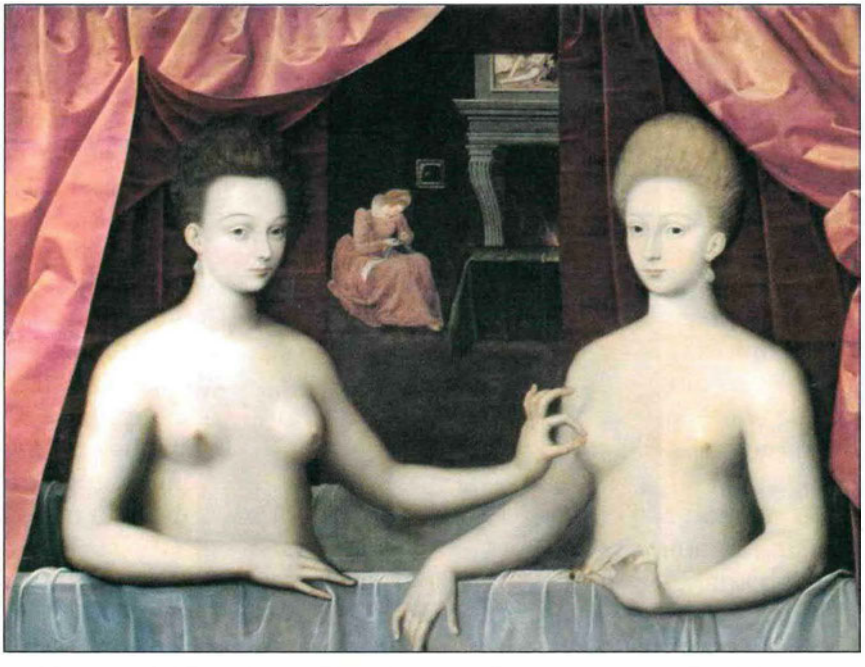


Figura 8.30. Escuela de Fontainebleau, *Presunto retrato de Gabrielle d'Estrées y la duquesa de Villars*. *ca.* 1594, París, Louvre.

habitual, con la representación de las dos retratadas desnudas en el baño, mientras la duquesa pellizca el pezón de su hermana. El hecho de que la identificación de los personajes no sea segura ha favorecido interpretaciones de todo tipo. Hoy son habituales las lecturas en clave erótica y en ocasiones homoerótica. La explicación más admitida deduce que se trata de una representación alegórica del embarazo de d'Estrées, señalado por el pinzamiento que le realiza su hermana y por la figura femenina del fondo, que podría estar cosiendo ropa de bebé. Según esta idea, la pintura debió realizarse hacia 1594, cuando la amante de Enrique IV concibió al bastardo real Cesar de Vendôme.

En Inglaterra, Hans Holbein el Joven fue pintor real desde 1536, practicando un retrato de gran calidad que aunaba el lenguaje flamenco y un gran conocimiento de la pintura de Durero y de Leonardo. El resultado combinaba la reproducción realista del lujo de los tejidos con la captación emocional. Sus retratos de Enrique VIII ofrecen una imagen de poder basada en la magnificencia de las ropas y la sugerencia psicológica de autoridad a través de la expresión del rostro y el volumen del cuerpo (fig. 8.31).

Figura 8.31. Hans Holbein el Joven, *Retrato de Enrique VIII*. 1534-36. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.

Otros de los retratos que realizó Holbein en Inglaterra son interesantes muestras de las distintas funciones que tenía el género. Es destacable el protagonismo del pintor en la amplia política de alianzas matrimoniales del soberano, que llevó a Holbein a pintar a varias de las candidatas al trono. Sus retratos de la Duquesa de Milán y de Ana de Cleves tenían el objetivo explícito de captar su apariencia física con la mayor fidelidad posible. Por otro lado, el retrato habitualmente conocido como *Los embajadores* sobresale por su interés conceptual. La obra se realizó probablemente como conmemoración de la relación personal y política entre Georges de Selve, obispo de Lavour, y Jean de Dinteville, embajador de Francia en Inglaterra, cuando este fue visitado por el primero en 1533. La historiografía comenta habitualmente esta pintura para ejemplificar el valor de los experimentos visuales del Manierismo y su gusto por los significados ocultos, gracias a la calavera que se esconde en la anamorfosis dibujada en primer plano. El cráneo sería un aviso sobre la fugacidad de la vida, en contraste con la riqueza material y cultural de los objetos presentes. Más allá de la remisión conceptual al problema de la salvación que encarna esta idea, el retrato se ha interpretado también como una concreción visual del compromiso que los dos personajes tenían con las políticas de tolerancia hacia la Reforma que formaban parte del debate europeo de los años treinta. Algunos objetos como el laúd con la cuerda rota (discordia) o el libro de salmos alemán con una traducción del propio Lutero han servido de soporte para esta interpretación.

La solidez y la simplicidad compositiva del retrato flamenco acabaron por tener una importante influencia en Italia. Sobre todo a través de Tiziano. Se ha mencionado con frecuencia el papel que jugó en este proceso el *Retrato de Carlos V con un mastín* de Jacob Seisseneger (1532-1533) relacionado con una obra similar de Tiziano. Tradicionalmente se pensaba que el veneciano había copiado a Seisseneger, aunque hoy se debate este asunto, pero en cualquier caso podemos decir que su composición simplificaba aún más el aparato mediante un oscurecimiento general de la escena que mejoraba notablemente el resultado (fig. 8.32). Tiziano fue el pintor favorito de Carlos V y Felipe II. Aunque ninguno de esos soberanos consiguió que se desplazase a sus territorios como pintor de corte estable, durante toda su carrera el maestro veneciano proveyó de retratos y otros temas a la Corona de los Habsburgo. Tiziano se convirtió en el principal definidor de la imagen de la Casa y en el modelo artístico para las efigies cortesanas de todo el continente (Checa, 2013). Carlos V estimó sobre todo los retratos de Tiziano y de manera secundaria su pintura religiosa, pero su hermana María de Hungría y su hijo Felipe II supieron hacer un uso más amplio de sus habilidades narrativas. En ese campo destacan las conocidas fábulas de Tiziano que decoraban estancias privadas del Alcázar y el Palacio del Pardo en tiempos de Felipe II (Checa, 1994).

Figura 8.32. Jacob Seisenegger, *Retrato de Carlos V con un mastín*. 1532. Viena, Kunsthistorisches Museum de Viena; y Tiziano, *Retrato de Carlos V con un mastín*. 1533. Madrid, Museo del Prado.

Otros retratos procedentes del norte de Europa, como el que el flamenco Antonio Moro (1520-*ca.* 1577) había hecho del emperador Maximiliano, fueron también una referencia para Tiziano. Flandes aportaba a Italia un modelo de majestad en su tratamiento de la figura y el aparato. A su vez, Italia, y más específicamente Venecia, dotaba el retrato de corte de las calidades pictóricas en el uso del color y la luz que caracterizaban la obra de Tiziano. Antonio Moro adoptó elementos del maestro veneciano ofreciéndolos a los retratistas de todo el continente de una forma más accesible, que matizaba la pincelada tizianesca para ofrecer la imagen más pulida que solía encajar más con el gusto predominante en las cortes europeas. La comparación entre el *Retrato de Felipe II* de 1551 por Tiziano y el *Retrato de Felipe II en San Quintín* de 1560 por Moro es bastante ilustrativa. La iconografía, la composición y la iluminación son bastante similares (fig. 8.33). Moro continúa el sombreado del rostro y los brillos de la armadura. Pero ambos retratos difieren notablemente en el acabado de la pincelada, mucho más suelta en el primero que en el segundo.

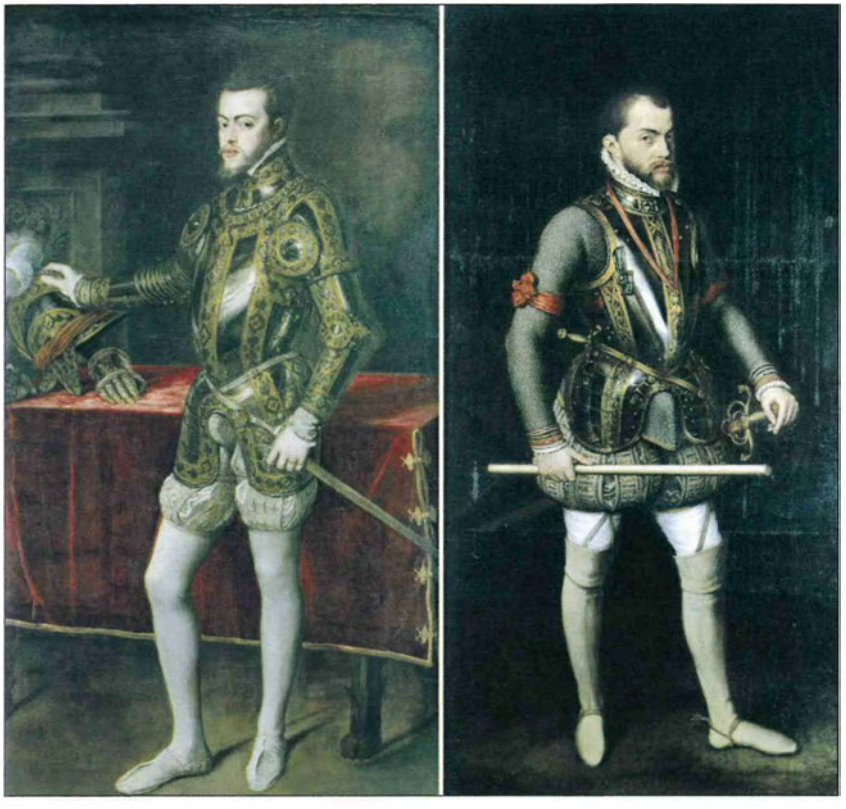


Figura 8.33. Tiziano, *Retrato de Felipe II*. 1551. Madrid, Museo del Prado; y Antonio Moro, *Retrato de Felipe II en la jornada de San Quintín*. 1560. El Escorial, Monasterio de San Lorenzo.

Los trabajos de Tiziano y Moro resultaron un arquetipo fundamental para los retratos cortesanos de todas las casas reales de la Edad Moderna. El modelo compartido estaba basado en una puesta en escena de austera rigidez cortesana y un modelado del rostro que compatibilizaba la fidelidad fisionómica con la idealización de la majestad. La singularidad flamenca es apreciable en el extremado detalle con que se pintan los vestidos, cuidando la representación de la riqueza y el lujo de los tejidos y joyas como un medio de exhibición social. Antonio Moro fue retratista de diversas cortes europeas. Al instalarse Felipe II en Madrid le trajo consigo. Moro no residió demasiados años en Madrid, pero realizó numerosos retratos para la corte y pudo dejar una escuela encabezada por Alonso Sánchez Coello (1531-1588) y Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), con la que también entró en conexión temporal Sofonisba Anguissola (*ca.* 1535-1625). Este grupo trabajó dentro de un modelo de retrato internacional que combinaba elementos italia-

nos y flamencos. El *Retrato del príncipe don Carlos* de Sánchez Coello compatibilizaba la precisión flamenca del rostro con un tratamiento veneciano de pincelada suelta en el pelo de la capa (fig. 8.34). El linaje real se manifestaba a través de la alegoría humanista que se adivina en la ventana, con Júpiter y un águila llevando la columna de Hércules como símbolo de la dinastía. Por su parte la pintora Sofonisba Anguissola (*ca.* 1535-1625) es un caso especialmente interesante. Siendo hija de una familia noble de Cremona, recibió una educación que comprendía habilidades artísticas y se especializó en el retrato junto a Bernardino Campi, al considerarse este un género más adecuado para las mujeres. La rara combinación de esta habilidad y su estatuto de nobleza explican su desempeño profesional, que transcurrió al margen del sistema artístico habitual. En 1559 pasó a España, llegó a ser dama de compañía de Isabel de Valois, y realizó aquí varios retratos en el círculo de la corte. Finalmente volvió a Italia al casarse con un hermano del virrey de Sicilia. En España, Anguissola entró en contacto con el grupo

Figura 8.34. Alonso Sánchez Coello, *Retrato del príncipe don Carlos*. *ca.* 1558. Madrid, Museo del Prado.

de discípulos de Moro. La estandarización de estos retratos se demuestra en las dificultades que habitualmente se encuentran para precisar las autorías, ya que las abundantes copias coetáneas, y la homogeneidad de tipos y procedimientos favorecen la confusión. El interesante retrato de Isabel de Valois con una miniatura de su marido Felipe II en la mano (probablemente como signo de delegación de poder) es ejemplo de ello (fig. 8.35). Tras haber sido atribuido a otros pintores de la corte española, hoy se piensa que es obra de Anguissola (Falomir, 2008). (AUH)

Figura 8.35. Atribuido a Sofonisba Anguissola, *Retrato de Isabel de Valois con un retrato en miniatura de Felipe II*. 1561-65. Madrid, Museo del Prado.

Bibliografía comentada

BAXANDALL, M. (1996): *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos*. Madrid, A. Machado Libros.
Ejemplo de la renovación de la historia cultural del arte en los últimos años del siglo XX. Es un intento muy afortunado de historia contextual que reconstruye la interpretación de la pintura del Renacimiento desde el pensamiento de sus contemporáneos.

FARAGO, C., ed. (1995): *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*. New Haven, Yale University Press.
Colección de ensayos sobre arte del Renacimiento en Europa y arte colonial en América asumiendo la perspectiva metodológica de los Estudios Visuales. Hay un énfasis en el análisis del significado cultural de las obras superando las etiquetas estilísticas de la historiografía del arte, así como un acento en las cuestiones relativas al contacto entre distintas culturas.

GOMBRICH, E. H. (2000): *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento 1*. Madrid, Debate.
Conjunto de ensayos publicados en los años centrales del siglo XX sobre arte del Renacimiento italiano. Es un ejemplo de la actualidad que mantiene la mejor historiografía del periodo. El ensayo titulado "Norma y forma" es fundamental para entender el debate sobre las categorías estilísticas del Renacimiento y de la historia del arte en general.

LEE, R. W. (1982): *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*. Madrid, Cátedra.
Libro pionero (primera edición inglesa de 1967) sobre la relación entre pintura y literatura en el Renacimiento italiano y sus precedentes clásicos. Parte de un análisis de la teoría artística y literaria del siglo XV para proponer un modelo de interpretación del arte del periodo basado en la confluencia entre imagen y palabra.

PEREDA, F. (2007): *Las imágenes de la discordia. Políticas y poéticas de la imagen en la España del 400*. Madrid, Marcial Pons.
Texto relativamente reciente en el que se analiza la posición de las imágenes (pintura y escultura) en el cruce cultural y religioso de la España del siglo XV. Ofrece un uso modélico de las fuentes religiosas del periodo (que hasta entonces habían sido escasamente exploradas) para entender la experiencia de las imágenes.

Tema 9

LA NOCIÓN DE CLASICISMO Y SU RUPTURA

Clasicismo y Manierismo

El Renacimiento se vincula habitualmente con la noción de clasicismo. Conviene introducir una aclaración del significado de este término, que tiene múltiples interpretaciones relativas a la historia del arte. En principio, el vocablo comenzó por ser aplicado al arte de la antigüedad griega y romana, en un sentido cualitativo que implicaba el reconocimiento de una norma de perfección, en un sentido histórico, que asumía su identificación con ese periodo, y en un sentido estilístico, que partía de su caracterización formal como una expresión ordenada y no emotiva. De esta manera se entiende que el Renacimiento es clásico tanto por su recuperación de unos presuntos ideales formales de la antigüedad cuanto por su propio valor como norma para el arte posterior. Esto explica la afirmación de Ernst H. Gombrich sobre que la Madonna Granduca de Rafael, es una obra "verdaderamente clásica en el sentido de que ha servido a incontables generaciones como canon de perfección, lo mismo que las de Fidias y Praxíteles" (fig. 9.1).

Por otro lado, los propios cambios internos experimentados en el arte italiano entre los siglos XV y XVI y la diversidad que produjo su expansión territorial condujeron a una notable variedad de modelos dentro de este marco general del clasicismo. Para ellos, la historiografía ha creado múltiples caracterizaciones y términos. El mismo Vasari ya habló en su tiempo de la existencia de una *prima maniera*, una *seconda maniera* y una *terza maniera*, de tal forma que estas tres maneras (estilos) se identificaban respectivamente con la forma de trabajar de los pintores y escultores medievales, de los pioneros del *Quattrocento* y finalmente de aquellos que, a partir de Leonardo y Rafael, dominaban los nuevos códigos del arte y lo ejecutaban con gracia. Más tarde, además de la división cronológica entre *Quattrocento* (siglo XV) y *Cinquecento* (siglo XVI), se han acuñado otros conceptos como Primer Renacimiento y

Segundo Renacimiento, Alto y Bajo Renacimiento, Renacimiento Temprano y Renacimiento Tardío. Aunque en algunas ocasiones funcionen de esta forma, estos pares de términos no siempre han tenido significados equivalentes, y además la diversidad espacial ha introducido notables diferencias en cuanto a su significado. Con todo, se ha asumido de forma general que el Renacimiento, en su variedad y a pesar de su tendencia al naturalismo, era un arte clásico.

Figura 9.1. Rafael, *Madonna Granduca*. 1505. Florencia, Palazzo Pitti.

Esta caracterización ha servido para oponer este Renacimiento clásico a otros modelos artísticos que la crítica entendía como anticlásicos, tanto por contravenir presuntamente aquellos ideales de la antigüedad, cuanto por no ser valorados como arquetipo conveniente de imitación. El término *maniera*, del que procede la etiqueta Manierismo, era percibido peyorativamente ya en el siglo XVII, dentro del círculo romano del teórico Bellori. La Ilustración promovió esta lectura oponiendo el paradigma ideal del Renacimiento a un Barroco que se definía desde la vituperación. A partir de estos presupuestos, se

entendía que gran parte del arte posterior a Rafael y Miguel Ángel era una simple disolución de los principios del Renacimiento, en un camino de perdición que llevaba hacia el anticlasicismo del Barroco. Sin ser todavía este último estilo, su ruptura de las reglas clásicas no le permitía ser Renacimiento. El Greco era ejemplo paradigmático de esta situación. Perteneciendo al siglo XVI no podía ser aún calificado de pintor barroco (aunque recibió caracterizaciones parecidas) pero aún menos podía decirse que se encontraba en el mismo cajón estilístico que Rafael. En el pensamiento académico, este presunto anticlasicismo justificaba la remisión de estos artistas decadentes a un limbo historiográfico. Sin embargo, a comienzos del siglo XX, coincidiendo con las vanguardias, se revalorizó su posición ajena al canon y su modelo formal y expresivo. El término Manierismo se acuño entonces como parte de la operación de rescate historiográfico del anticlasicismo pictórico, escultórico y arquitectónico.

En el Renacimiento no se hablaba del Manierismo como movimiento artístico, pero sí se entendía que la *maniera* era una característica de las obras de arte. Se empleaba con muchos usos y significados en Italia durante el siglo XVI. Uno de ellos es asimilable a nuestro término actual estilo, entendido este con un valor absoluto y positivo. Para Vasari era una de las cinco cualidades que hacían al arte del siglo XVI superior al del siglo XV. No se trataba sólo de un estilo, una forma cualquiera de hacer las cosas, sino de un estilo elegante, refinado y culto. Así por ejemplo las obras arquitectónicas de Giulio Romano fueron constantemente alabadas por Vasari debido a la gracia que este había aprendido de su maestro Rafael. Para los teóricos coetáneos, la *maniera* entrañaba además una cierta naturaleza artificiosa, que hoy entendemos como propia del Manierismo, y que entonces no era necesariamente percibida de forma negativa. La idea sirvió de soporte para que la historiografía del siglo XX codificara la etiqueta. De esta forma, en principio el Manierismo acogía a los artistas italianos del siglo XVI que siguieron la *maniera*, es decir el estilo refinado que habían fijado los grandes maestros de comienzos de ese siglo, y especialmente Rafael. Dentro de esta misma interpretación, para John Shearman el nacimiento del Manierismo ha de situarse en Roma hacia 1520, como estilo claramente diferenciado del Alto Renacimiento y de sus tendencias expresivas, comunicativas y dinámicas. El Manierismo, en esta definición, tomaría la elegancia de Rafael despreciando el movimiento brusco y la tensión dramática que se derivaba de Miguel Ángel y que el mismo Rafael siguió en sus últimas obras. Según este autor, el Manierismo estaba caracterizado por "la elegancia insistentemente cultivada, la destreza, acompañadas por las cualidades afines de la abstracción de las apariencias y conductas naturales, la fantasía bizarra, la complejidad y la inventiva". Sin embargo, para otros autores el movimiento y el dramatismo proto-barroco de Miguel Ángel es un elemento fundamental en la definición del Manierismo. Según Linda Murray, los rasgos formales de este Manierismo pictórico estarían caracterizados por una concentración en el desnudo, a menudo en posturas convulsas y forzadas y con fre-

cuentes exageraciones musculares, por la presencia de temas complejos o deliberadamente oscurecidos con tratamientos que relegan la narración principal a planos secundarios, por la presencia de distorsiones de escala y perspectiva en las composiciones, y por un empleo de colores llamativos y discordantes con más interés emocional que descriptivo (fig. 9.2).

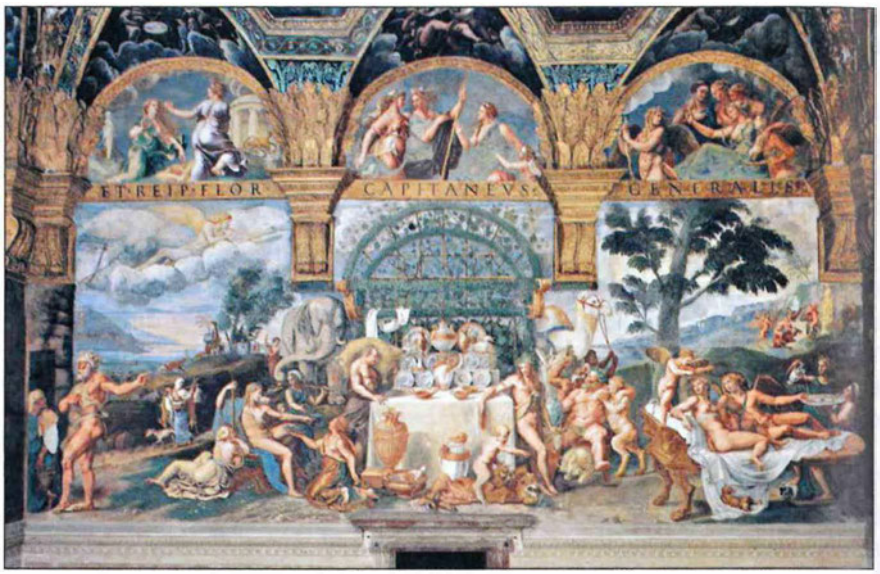


Figura 9.2. Giulio Romano, *Sala de Psique*. *ca*. 1532. Mantua, Palacio Te.

En cualquier caso, la mayoría de los historiadores recientes del Manierismo ofrecen interpretaciones que tienden a restringir el movimiento a determinados artistas italianos y a obras entre 1520 y 1590 (Hall, 1999). Esto ha sucedido en parte como reacción contra el excesivo éxito que había tenido el término. Durante muchos años, el término Manierismo se ha aplicado de forma indiscriminada a todas las manifestaciones artísticas del siglo XVI que no encajaban de forma canónica con los criterios ideales que se presuponían al Renacimiento, en ocasiones incluso como una forma de justificar posibles incorrecciones. Además, fueron frecuentes las interpretaciones ahistóricas que tendían a identificar el Manierismo con los ismos artísticos del siglo XX, atribuyendo a este momento artístico precontemporáneo modos de relación con la obra de arte que pertenecían al mundo de las vanguardias contemporáneas.

En este contexto historiográfico, el Manierismo se convirtió en una etiqueta crítica especialmente controvertida en su difusión internacional. En las premisas historiográficas iniciales, el Manierismo era un producto exclusivamente italiano, aunque con exportaciones como Fontainebleau y algunas ver-

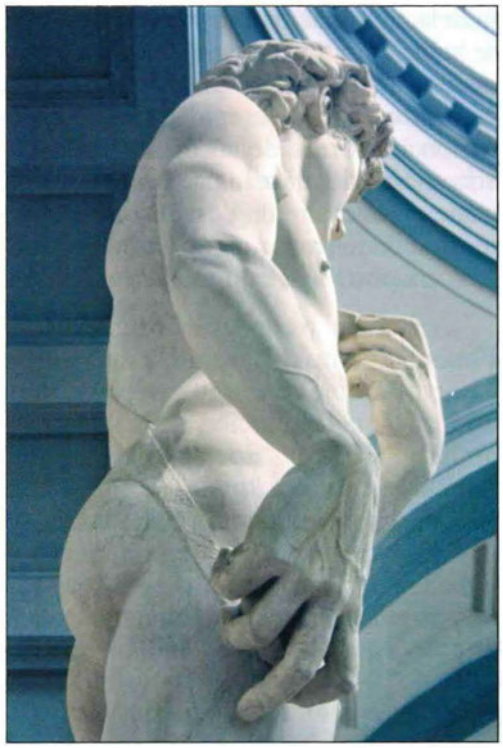
siones locales como las estampas de Hendrik Goltzius y otras reelaboraciones limitadas y directamente aprendidas de los italianos. En todos estos casos, la complejidad, la expresividad y el refinamiento de la *maniera* surgía como una ruptura consciente de las normas clásicas de representación que se habían fijado en el primer Renacimiento. Esta ruptura suponía indefectiblemente un control previo de las normas. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, los artistas de la periferia europea carecían tanto de ese dominio como de la reflexión estética que sustentaba la ruptura. Por ello, como han dicho Jan Bialostocki, para el arte europeo, y Fernando Marías, para el español, de no ser así sólo se puede hablar de pseudo-Manierismo. La mayor parte de los artistas no italianos que han sido calificados como manieristas no son sino "pseudomanieristas" que quiebran la norma clásica, por ejemplo el canon de las figuras o la perspectiva, por incapacidad o desconocimiento. El grueso de los pintores que se limitaban a copiar las estampas que reproducían las obras de Giulio Romano de la misma manera que unos años antes hacían lo propio con las de Rafael, tampoco participaban de la voluntad de experimentación que dio origen al Manierismo. Este sólo fue realmente practicado por aquellos que rompían las reglas de forma intencional y tras un conocimiento profundo de las mismas, con el objetivo de conseguir nuevos medios de expresión. Por ello, si se mantiene el uso del término Manierismo, parece más adecuado utilizarlo en el horizonte restrictivo de Shearman o Murray, y desde luego desde una reflexión previa sobre la naturaleza y los límites del concepto. (AUH)

Miguel Ángel y Rafael antes del *Sacco* de Roma

Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) era florentino y se educó en esta ciudad, en principio en el taller de pintura de Domenico Ghirlandaio y más tarde en el de escultura de Bertoldo di Giovanni, quien le franqueó acceso a las colecciones de antigüedades de los Medici. Sus primeros trabajos, como los relieves de la *Virgen de la escalera* (*ca.* 1491) y la *Batalla de los centauros* (*ca.* 1492), parten del conocimiento del arte antiguo y del estudio de la obra de Donatello. El volumen, la masa y la serenidad de la Virgen muestran también la gravedad característica de muchas de las figuras posteriores de Miguel Ángel. En 1496 realizó una pequeña estancia en Roma, donde ejecutó un *Baco* para el banquero Jacopo Galli y la *Piedad* que hoy se encuentra en el Vaticano para el cardenal francés Jean Bilhères de Lagraulas (fig. 9.3). Esta última obra ofreció una solución satisfactoria para el viejo problema de composición de este tema, ante la necesidad de armonizar las escalas de un cuerpo de varón adulto descansando sobre un organismo femenino más pequeño. Miguel Ángel lo resolvió utilizando las experiencias de Leonardo sobre la composición triangular de los grupos devocionales, colocando las figuras dentro de este esquema geométrico y equilibrándolas entre sí mediante balanceos contrapuestos.

Figura 9.3. Miguel Ángel, *Piedad*. 1503-1504. Florencia, Galeria degli Uffizi.

A su regreso a Florencia, Miguel Ángel había adquirido cierto renombre y consiguió varios encargos, algunos de ellos públicos. La obra más conocida de esos años es el *David* de la plaza de la Signoria (Paoletti, 2015) (fig. 9.4). En el agitado contexto político de Florencia a finales del siglo XV, esta obra pretendía dialogar con la tradición de las figuras simbólicas que habían realizado Donatello y Verrocchio. De forma directa, iba a reemplazar a la *Judit y Holofernes* del primero, que había sido retirada de la plaza. Según Vasari, Miguel Ángel había ofrecido realizar una estatua "como insignia para el palacio", que representaba "a un joven David, con una honda en la mano, para alentar al que gobernara la ciudad a defenderla y regirla con la misma justicia con la que David había defendido y gobernado a su pueblo". La obra, de un tamaño colosal, causó bastante impresión tras su colocación en 1504 en la plaza junto a la entrada del palacio. En ella Miguel Ángel demostró su profundo conocimiento de la estatuaria antigua, que queda patente en el preciso trabajo de la anatomía del cuerpo, en el cálculo de las proporciones, en la posición general de la figura y en la misma formulación del desnudo. La escultura enseñaba por un



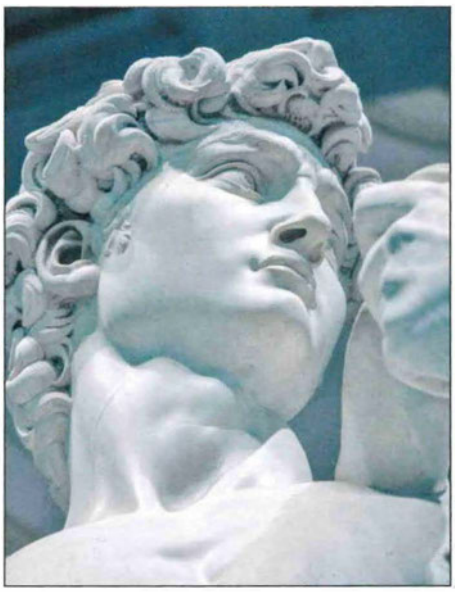


Figura 9.4. Miguel Ángel, *David*.
1501-1504. Florencia, Accademia.

lado la culminación del proceso de reconstrucción de los modelos clásicos que se había emprendido en el *Quattrocento*, y al tiempo una primera apertura a los nuevos modelos de expresión que se iban a desarrollar en el *Cinquecento*. El contraste entre la serenidad y la idealización del rostro y la tensión y la definición anatómica de las manos apunta una acentuación de la vocación expresiva y dramática de los medios formales. La cuestión está especialmente presente en la mano en descanso. En ella no había necesidad de representar la tensión de los músculos y las venas, salvo que con ello se quisiera anticipar el movimiento, la acción y el drama posterior.

A comienzos de siglo, Miguel Ángel era ya el artista más importante de Florencia junto a Leonardo, que se hallaba allí de vuelta de Milán. Ambos compartieron el encargo cívico de pintura más relevante que se produjo en esos años: la decoración de la sala grande del consejo municipal. Sin embargo ninguno de los dos acabó su cometido. Tanto la *Batalla de Anghiari* de Leonardo como la *Batalla de Cascina* de Miguel Ángel quedaron en esbozos porque ambos dejaron la ciudad. Con todo, los bocetos alcanzaron en sí mismos gran resonancia. El cartón de Miguel Ángel fue expuesto públicamente y estudiado por otros pintores. En estos mismos años, Miguel Ángel realizó una *Sagrada Familia* pintada en un tondo para el banquero Doni, que revela el peso escultórico que tenía su pintura (fig. 9.5). Las figuras subrayan de

Figura 9.5. Miguel Ángel, *Sagrada Familia (Tondo Doni)*. 1503-1504. Florencia, Galeria degli Uffizi.

forma fundamental su volumen y su presencia en el espacio mediante complicados escorzos y acertados sombreados que no limitan el dibujo. La interpretación final de la obra es complicada, pero se ha propuesto que pudiera representar la llegada del evangelio frente a los libros viejos del judaísmo. Esta nueva ley estaría encarnada en el niño Jesús que es levantado triunfante por su padre anciano. Igualmente, se ha querido ver una contraposición entre el amor sagrado personificado por la familia de Cristo, y el profano que aparecería en los desnudos del fondo de la composición. Por otra parte, el perfil circular de la obra podría aludir al *desco da parto*, un tipo de bandeja que se solía pintar para conmemorar los nacimientos.

Miguel Ángel abandonó la realización de la *Batalla de Cascina* en 1505 porque fue llamado a Roma por el papa Julio II para diseñar su sepulcro monumental. El proyecto intentaba ser una de las empresas artísticas más importantes del siglo XVI, pero quedó inconcluso debido a que el inicio de las obras de la nueva basílica de San Pedro en 1508 desvió la atención del pontífice, y más tarde su fallecimiento complicó su realización. En un principio, el diseño comprendía un monumento exento de dos plantas y en torno a cuarenta figuras talladas en mármol. La idea inicial era ubicarlo en el crucero de San Pedro. Tras la muerte de Julio II, las negociaciones con los herederos y los sucesores en el papado llevaron a distintos proyectos que reducían la escala. La tumba quedó convertida en un sepulcro parietal, al estilo florentino, que se centraba en Moisés rodeado de victorias y figuras que representarían a los estados del alma. Finalmente, el monumento que se acabó colocando en 1545 en la iglesia de San Pietro in Vincoli (antiguo templo titular de Julio II) sustituyó las victorias y los estados del alma por dos figuras de Lea y Raquel, que representaban la vida activa y la contemplativa, una Virgen con niño, un profeta y una sibilia. La imagen de Julio II se situó en el centro del cuerpo superior. Al tiempo, gran parte de las figuras desechadas, como los estados del alma que había realizado el mismo Miguel Ángel, fueron reutilizados en otros conjuntos o quedaron inconclusos. Estos mármoles son las esculturas hoy conocidas como esclavos. Todas estas circunstancias perjudicaron notablemente el resultado. Salvo Moisés, que es una pieza extraordinaria, el resto de imágenes fueron mayoritariamente realizadas por los discípulos del maestro y ninguna tiene una calidad sobresaliente. En ese periodo, Miguel Ángel estuvo trabajando en otros encargos. Algunos de ellos, como la decoración de la Sixtina, eran de gran envergadura y monopolizaron su atención. Por otro lado, su trayectoria fue evolucionando en esos cuarenta años. Así, mientras que la escultura de Moisés guarda una estrecha relación estética y conceptual con las figuras del techo de la Sixtina, los esclavos revelan gran parte de los cambios acaecidos en el estilo posterior de Miguel Ángel.

En el intermedio entre la bóveda de la Sixtina y el fresco del Juicio Final, Miguel Ángel realizó numerosos trabajos, de los que únicamente vamos a mencionar el programa escultórico de la Sacristía Nueva de San Lorenzo de Florencia, dedicada como capilla funeraria de los Medici por encargo de León X

para honrar su linaje. Este diseño, que era mucho menos ambicioso que el enterramiento de Julio II, puede verse hoy de una forma muy cercana al proyecto inicial de Miguel Ángel, aunque tampoco se concluyó en su totalidad. Varias de las figuras quedaron a medio hacer, sin estar completamente desbastadas del bloque original de mármol. El conjunto comprendía un grupo de imágenes de culto situadas en el lugar que correspondería al retablo, con una *Virgen con el niño*, un *San Cosme* y un *San Damián*. Estas dos últimas imágenes de los santos protectores de la familia fueron obra de Giovanni Angelo Montorsoli y Raffaello da Montelupo. A los lados de la sacristía estaban los dos monumentos funerarios de Lorenzo y Giuliano de Medici, vestidos ambos como generales romanos. Quedaban colocados en nichos abiertos en la pared por encima de sarcófagos sobre los que se disponían figuras alegóricas. Lorenzo aparecía como una personificación de la vida contemplativa, y por ello está retratado en actitud pensativa y acompañado del amanecer y el anochecer. Giuliano estaba identificado con la vida activa, y por tanto su actitud era más diligente y llevaba además el bastón de mando de los ejércitos papales. Le acompañaban la noche y el día. Los dos retratos no pretendían recoger con verosimilitud las facciones de Giuliano y Lorenzo, como ocurría con tumbas anteriores, sino ser caracterizaciones morales. Como ha indicado Mary Hollingsworth, conviene recordar que el espacio era un monumento colectivo familiar en el que también se encontraban enterrados otros miembros del linaje.

Nacido en Urbino, Rafael Sanzio (1483-1520) pertenecía al mismo espacio centro-italiano de influencia florentina en el que había desarrollado su carrera por ejemplo Piero de la Francesca. Su padre, Giovanni di Santi, era pintor en la corte de Urbino, pero su temprano fallecimiento motivó que Rafael se formase fuera de su taller. La cuestión sobre quién fue su verdadero maestro no está completamente clara. Tradicionalmente se ha indicado que fue discípulo de Pietro Perugino. Pero a pesar de que mantuvo con él una larga deuda artística en su concepción general de la pintura (Vasari decía que algunas de sus obras eran indistinguibles), y de que debieron trabajar en asociación, no hay pruebas de que se integrase en su taller como aprendiz. Además, las primeras obras conocidas de Rafael tienen menos en común con las de Perugino que las realizadas cuando ya llevaba unos años como maestro independiente. Posiblemente Rafael absorbió el trabajo de Perugino de la misma forma en que, ya en Florencia, aprendió del de Fra Bartolommeo, Leonardo y Miguel Ángel. En 1504, todavía comenzando su carrera, Rafael se trasladó a Florencia, justo en el momento en que Leonardo y Miguel Ángel coincidían en este espacio. La confluencia de estos dos referentes tuvo también notales consecuencias en su evolución pictórica.

Rafael heredó de Perugino una concepción cuatrocentista de la pintura, que combinaba de forma muy eficaz la representación de la tridimensionalidad, composiciones muy serenas y una construcción de las figuras muy armónica y marcada por una fuerte idealización de los tipos físicos (fig. 9.6). Con frecuencia, la relación entre los dos pintores se explica a través de la comparación

entre la *Entrega de las llaves a San Pedro* de Perugino y los *Desposorios de la Virgen* de Rafael, dos obras muy similares pero con diferencias que revelan el inicio de la evolución del segundo. Rafael tomó prestado el marco arquitectónico general, el esquema compositivo y la isocefalia de la distribución de los personajes, con algún calco concreto como el hombre de espaldas en la izquierda. Pero a cambio redujo el interés por la articulación espacial, suavizó la ornamentación de la arquitectura, y modificó el aspecto de las figuras, mejorando la construcción de los volúmenes de los cuerpos, dotando de mayor naturalidad a los movimientos y pliegues de los ropajes, y aumentando la suavidad de los retratos mediante una acentuación de los juegos de sombras.

Figura 9.6. Pietro Perugino, *Virgen con el niño*. 1501.Washington, The National Gallery of Art.

Rafael partía de una versión bastante avanzada del modelo del siglo XV, puesto que Perugino había incorporado por ejemplo la suavidad formal que proporcionaba el *sfumato* leonardesco. No obstante, el ejemplo de los trabajos de Leonardo y Miguel Ángel le enseñó a un tiempo los límites del sistema y las salidas para superarlo. Rafael mantuvo, aunque mejorada, la dulzura de los

tipos físicos de Perugino, profundizó notablemente en el tratamiento del color, las sombras y las luces de Leonardo, e incorporó algunas de las novedades miguelangelescas en el tratamiento de la figura. La influencia de Leonardo, que fue determinante, puede verse de forma muy clara en los retratos de Rafael. Su *Magdalena Doni* parece, hasta en la postura, una versión de la *Mona Lisa* del primero. Y el *Retrato de cardenal* del Museo del Prado recoge con gran habilidad la noción leonardesca de la sombra como herramienta de sugerencia psicológica (fig. 9.7). El retrato presenta grandes aciertos como la potencia con la que emerge la figura desde el fondo negro y el modelado del rostro. Las dos hipótesis principales de identificación del personaje proponen a los cardenales Bendinello Suardi y Francesco Alidosi. Otros retratos suyos destacables son el del papa Julio II, que fue una referencia para posteriores retratos pontificios, la figura femenina habitualmente conocida como La *Donna Velata* de Florencia y el del humanista Baldassarre Castiglione en París.

Figura 9.7. Rafael, *Retrato de cardenal*. *ca.*1510. Madrid, Museo del Prado.

Entre las obras realizadas por Rafael en Florencia, en los mismos años en que Leonardo pintaba su *Retrato de Mona Lisa* y Miguel Ángel esculpía el *David*, están algunas de las pinturas que han cimentado su imagen más tradicional. Una de ellas es la Virgen con niño conocida como *Madonna Grandu-*

ca (1505) (fig. 9.1), que transforma el modelo peruginesco a través del mayor perfilado de los volúmenes, el mejor cuidado de la composición y la acentuación de las sombras. Como se ha señalado con frecuencia, esta Virgen y otras similares transmiten una falsa sensación de sencillez. La simplicidad que consiguen transmitir es fruto de un elaboradísimo proceso de composición que combina la determinación de armonía que había heredado del *Quattrocento* con la voluntad de dotación de aliento vital que Rafael estaba viendo en Miguel Ángel y Leonardo. El extraordinario trabajo de composición se aprecia en la delicadeza con que Rafael rompe la simetría del eje vertical de la figura de la Virgen con un leve movimiento de cabeza, o en la estudiada posición del niño, que parece a punto de iniciar un movimiento. Probablemente el cuerpo de este último buscaba la representación de su carnalidad real mediante los mismos medios que los otros dos grandes maestros estaban manejando: el *sfumato* debía dibujar la textura de la piel, y el estudio de los volúmenes pretendería enseñar que bajo ella hay vida.

En un estilo parecido, la *Sagrada Familia del cordero* del Museo del Prado supuso un avance aún mayor en la evolución desde Perugino (fig. 9.8). El origen de la composición se encuentra en un boceto de Leonardo para una pintura destinada al altar mayor de Santa Maria Annunziata de Florencia, que dis-

Figura 9.8. Rafael, *Sagrada Familia del cordero*. 1507. Madrid, Museo del Prado.

ponía las figuras con la misma articulación en eje oblicuo. Esto les otorga mayor dinamismo que la habitual distribución en pirámide que normalmente utilizaba Rafael en otros ejemplos del mismo tema. Con ellos tendría en común la utilización del paisaje y la naturalidad que reviste la relación entre las figuras, que es un elemento que tradicionalmente se ha destacado como un rasgo propio del trabajo de Rafael. Esa desenvoltura es evidente en los lazos que unen a las tres figuras humanas, y también es apreciable en el desenfado con el que se entronca al niño y al cordero. Ambos están unidos en un juego que introduce un interesante elemento significativo ya que el animal es un símbolo de la posterior pasión de ese Cristo niño.

Como hemos comentado en un apartado anterior dedicado a las *stanze* del Vaticano, hacia 1508, Rafael llegó a Roma, probablemente con la ayuda de Bramante, para trabajar en la remodelación del Vaticano y encargarse de la decoración de las pinturas de estas salas. De su amplia implicación en este proyecto, tradicionalmente se ha interpretado que la claridad y el orden de las pinturas de la *Stanza della Segnatura* ejemplifican el modelo arquetípico del Alto Renacimiento antes de las primeras rupturas que abrieron paso al Manierismo, y que pueden ya localizarse en las *stanze* más tardías.

De forma paralela a la realización de las decoraciones de las *stanze* del Vaticano, Rafael y su taller colaboraron en la ornamentación de la Villa Farnesina, que como ya sabemos era un palacio del banquero Agostino Chigi. El

Figura 9.9. Rafael, *Triunfo de Galatea*. 1511-12. Roma, Villa Farnesina.

edificio acababa de ser construido por Peruzzi en las afueras de Roma, y fue la primera villa suburbana que se levantó allí a imitación de las que rodeaban la ciudad en la época clásica. Al tratarse de una residencia de descanso, los temas representados estaban relacionados con el ocio y el placer. De forma particular, hay una focalización en el tratamiento mitológico del amor. Rafael, con la ayuda de otros pintores como Sebastiano del Piombo, se encargó de uno de los ciclos más importantes: la historia de Galatea (1511). La escena central, que ya comentamos al tratar las opiniones de Rafael sobre la belleza, es el *Triunfo de Galatea* (fig. 9.9). En ella hay una aplicación a otros temas y espacios de los mismos modelos estéticos y culturales que Rafael estaba empleando en las *stanze*: el dinamismo, las tensiones compositivas, el interés dramático y la complejidad de las referencias iconográficas. Esta obra en concreto ha sido relacionada con un amplio abanico de referencias humanistas, que incluían las fuentes clásicas y la poesía coetánea a Rafael.

Con frecuencia, la historiografía ha explicado a Rafael como una especie de síntesis o tercera vía entre Leonardo y Miguel Ángel, por medio de la cual se cerraba el ciclo de la pintura del primer Renacimiento italiano. Como se ha indicado, su pintura se convirtió rápidamente en el referente fundamental de clasicismo para todos los pintores de Europa. Algunas de sus obras fueron gra-

Figura 9.10. Agostino Veneziano, *Lo Spasimo di Sicilia*. 1518.

badas por iniciativa del propio Rafael para favorecer su difusión, en gran número en el taller de Marcantonio Raimondi. De esta manera, muchas de sus composiciones devocionales más clásicas, como las *madonne* se extendieron por todo el continente. Pero de la misma manera, la propagación de sus formas alcanzó igualmente a la evolución expresiva de sus últimas obras. Así ocurrió con su *Caída en el camino al Calvario* (*Lo Spasimo di Sicilia*) de 1517 y su estampa inmediatamente posterior por Agostino Veneziano (fig. 9.10). Por un lado la composición general, que procedía de un grabado previo de Durero, buscaba tensionar las relaciones entre las figuras. Por otro, los personajes enfatizaban la expresión dramática de los acontecimientos. Se ha señalado que el tema principal es la puesta en valor de la dignidad y el decoro de la Virgen ante el sufrimiento de Cristo. En este contexto, el uso que hace Rafael de los medios formales para ponerlos al servicio de la caracterización emocional es sobresaliente.

Rafael aportó valores fundamentales que sirvieron para señalar el camino de la evolución posterior de la pintura. Su última obra, la *Transfiguración* del Vaticano, contenía ya en sí misma algunos elementos básicos de la pintura practicada por las dos generaciones siguientes (fig. 9.11). El cuadro fue encargado por el cardenal Julio de Medici, futuro Clemente VII, para su sede catedralicia de Narbona, pero acabó instalándose en la iglesia romana de San Pietro in Montorio poco antes de que el cardenal fuera convertido en papa. Formaba parte de

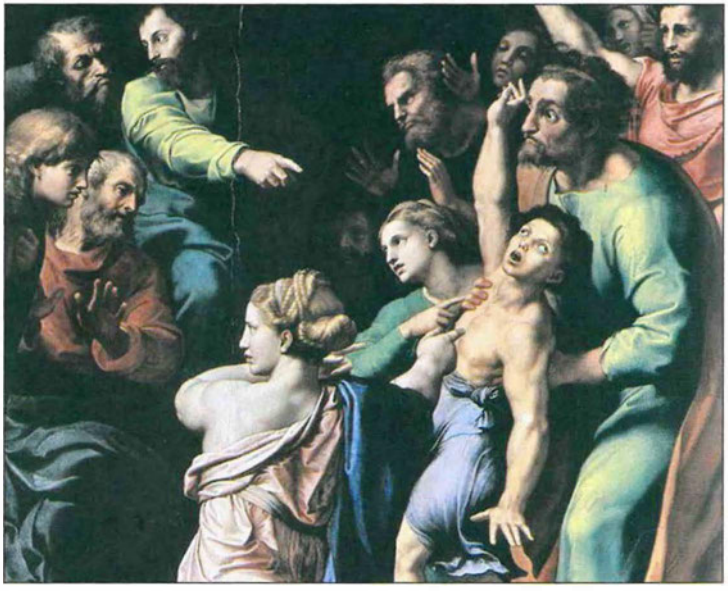


Figura 9.11. Rafael, *Transfiguración de Cristo* (detalle). 1518-1520. Roma, Pinacoteca Vaticana.

un grupo junto a otra pintura encargada a Sebastiano del Piombo, y ha sido interpretado como una representación simbólica de la necesidad de mantener la fidelidad al papado, en un momento en el que su cuestionamiento por la Reforma estaba comenzado a hacerse presente en Francia. Así se explica el desamparo de los apóstoles de la mitad inferior y el protagonismo de San Pedro en la cercanía de Cristo. La composición está dividida en dos espacios. En el superior se expone la transfiguración en el monte Tábor propiamente dicha, y en el inferior otro episodio bíblico en el que los apóstoles fracasaban en su intento de curar a un niño endiablado (o simplemente epiléptico) hasta la aparición de Cristo en su ayuda. La obra es especialmente relevante desde el punto de vista formal. Su énfasis en la gestualidad, los escorzos y la iluminación forzada como elementos dramáticos está en relación directa con las experiencias del Manierismo y algunas de las líneas por las que transitó posteriormente el Barroco. La estampa de esta pintura, también realizada por Agostino Veneziano, proporcionó un modelo de novedad compositiva para el pseudomanierismo provincial de todo el continente.

Rafael no pudo concluir esta pintura antes de su fallecimiento en 1520. No obstante, la dejó suficientemente acabada como para que pudiera ser expuesta en su entierro. Giulio Romano se encargó de terminarla después. A su muerte a los 37 años, Rafael fue enterrado en el altar que él mismo había hecho reparar en el Panteón. La evolución que pudiera haber sufrido su obra tras la *Transfiguración* quedaba lógicamente como una incógnita. La crítica del Barroco, sobre todo la francesa, interpretó a este pintor como arquetipo del clasicismo. Con el tiempo, su reputación póstuma se asoció fundamentalmente a la imagen serena y dulce de sus figuras, y en especial a la piedad de las *madonne* y la suavidad de sus retratos femeninos, que se convirtieron en modelos para parte de la pintura del siglo XIX y en lugares comunes del kitsch contemporáneo. (AUH)

La pintura veneciana

Durante el siglo XVI en Venecia se desarrolló un modelo pictórico particular y reconocible en sí mismo como escuela distintiva. Los pintores venecianos coincidieron en un interés común por el trabajo con la luz y el color para la captación de verosimilitud, para la expresión anímica y para la narración de historias. Por su parte, los escritores que les acompañaron enfatizaron estas particularidades con el fin de subrayar la independencia de esta escuela como un modelo clásico alternativo a Florencia y Roma.

Al igual que en el centro de la península, la revolución pictórica de Brunelleschi y Masaccio se extendió con rapidez en el norte de Italia modificando igualmente las prácticas de los pintores. En la zona del Véneto, donde el legado de Giotto era bastante visible, el interés por la determinación de los volú-

menes de las figuras quedó completamente asumido a lo largo del siglo XV, con ejemplos particularmente notables como Andrea Mantegna, del que ha hemos hablado, o el siciliano Antonello da Messina (*ca.* 1430-1479), quien llegó a Venecia desde Milán en 1475 aportando el uso del óleo. Sobre estos antecedentes, tradicionalmente se ha señalado el inicio de la pintura veneciana en el taller familiar de los Bellini, donde se fraguó el interés de la escuela por el color y la luz, lógicamente desde la asunción previa del espacio tridimensional (Nichols, 2016). El primer pintor de la familia, Jacopo (*ca.* 1400-1470), no consiguió grandes resultados con su trabajo, pero sus hijos Gentile (*ca.* 1429-1507) y Giovanni (*ca.* 1429-1516) dominaron el mercado local. Gentile incorporó la pintura al óleo y su nuevo uso del color. Es fundamentalmente conocido por sus retratos y por algunas representaciones de ceremonias cívicas venecianas para las *scuole*, que destacan por su reproducción pintoresca de la vida urbana. Además de retratar a numerosos personajes de la aristocracia veneciana, tuvo la rara oportunidad de viajar a Estambul para pintar al sultán Mehmet II.

Su hermano Giovanni Bellini fue el maestro más importante de todo el siglo XV en Venecia. Además de retratar como Gentile a la élite de la ciudad, Giovanni trabajó ampliamente para la potente demanda religiosa que existía en la isla. Realizó numerosos retablos y *madonne* caracterizadas como figuras dotadas de gran serenidad y humanidad. Con ello codificó un estilo que presentaba influencias de Mantegna, de Antonello y del taller familiar. Aunque

Figura 9.12. Giovanni Bellini, *Virgen de los prados*. 1500-1505. Londres, National Gallery.

mantuvo el uso de las perspectivas arquitectónicas, su principal aportación fue la exploración de la luz y el color como medios para construir espacio a través de su capacidad de modelado de las figuras y de creación de atmósferas. Con estas premisas, Giovanni condujo un activo taller que, como el de Verrocchio en Florencia, definió gran parte del estilo de la siguiente generación. Bellini acentuó el recurso al color y los sombreados que formaba parte del repertorio básico de herramientas pictóricas de la pintura. A pesar de los problemas de relación entre los personajes del primer plano y el fondo, su *Virgen de los prados* (*Madonna del prato*) de Londres demostraba una gran capacidad para el ilusionismo a través de la disolución del color, como puede verse en las nubes o en el *sfumato* de las figuras (fig. 9.12).

El *Retrato del dogo Leonardo Loredan* es una obra maestra en la utilización de estos recursos. Además del sutil sombreado del rostro y de la animación gradual del azul del fondo, el tratamiento de las telas de damasco es especialmente relevante (fig. 9.13). Bellini consigue representar de forma absolutamente verosímil las calidades táctiles del ropaje a través de la reproducción de los efectos que la luz tendría sobre él. Permite que el espectador perciba la seda y los hilos de oro sin utilizar aplicaciones de oro sobre la tabla, como haría un pin-

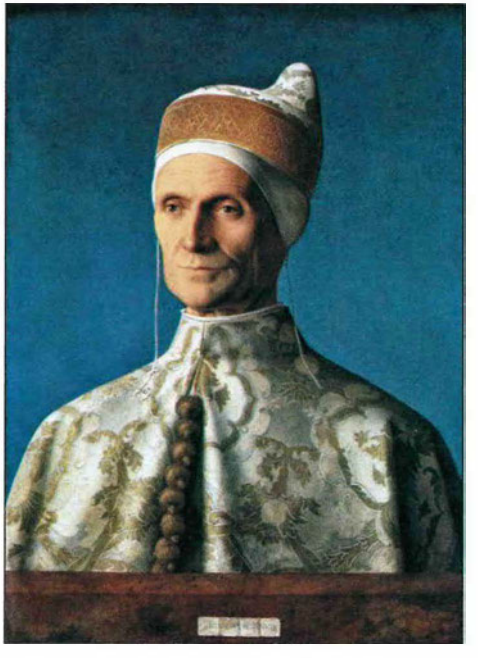


Figura 9.13. Giovanni Bellini, *Retrato del dogo Leonardo Loredan*. 1501-1505. Londres, National Gallery.

tor de una generación anterior (o él mismo en los inicios de su carrera). Hay que entender además que la cuestión era aún más importante en el contexto de esta obra, al ser la ropa casi el único signo de distinción que permite la austera iconografía de este retrato oficial. Los ensayos de Bellini con el óleo aumentaron las posibilidades expresivas de la luz y el color, convirtiéndolo en una base válida para la evolución posterior de la escuela en el siglo XVI. Sus discípulos Giorgione y Tiziano transformaron ese uso instrumental del color en el fundamento de un nuevo modo pictórico.

Antes de la irrupción de Giorgione y Tiziano, el estilo temprano de los Bellini encontró eco en Venecia en otros pintores como Lazzaro Bastiani y Vittore Carpaccio. Carpaccio (*ca.* 1460-*ca.* 1525), que trabajó con Gentile, se distinguió como él por cierto pintoresquismo. También trabajó para las *scuole* realizando ciclos pictóricos de gran interés narrativo, como el que ejecutó para los *schiavone*. Más relacionado con el estilo de Giovanni, Cima da Conegliano (1459-1517), desarrolló una pintura matizada y colorista, que recogía el clasicismo de este Bellini y demostraba un parecido interés por la monumentalidad de las figuras y el paisaje.

Frente a la mayor variedad que había caracterizado la pintura veneciana en el siglo XV, el *Cinquecento* supuso una concentración de los intereses de los pintores en torno a la investigación sobre el color, la luz y la aplicación de la pincelada. Los ensayos de Leonardo, el interés por el color de los Bellini y la incorporación de la técnica del óleo condujeron a la experimentación de nuevos medios para la representación de la realidad. El resultado, como se ha apuntado anteriormente, otorgó importancia a la percepción visual del espectador. La evolución de los pintores venecianos consistió en asumir de manera progresiva que la ilusión de realidad podía mejorarse a través de formas que, estando inacabadas en el lienzo, sugerían adecuadamente la imagen en el ojo. Al mismo tiempo fue entendiéndose que estos nuevos medios podían contribuir igualmente a mejorar la capacidad expresiva de las obras. De manera fundamental se entendía que la ambigüedad que producían los juegos de luz y color ofrecía una mayor capacidad de expresión emocional y de captación de la vida de los personajes, y por tanto para la narración de historias. Como ocurrió en el mundo florentino, a lo largo del siglo XVI también se produjo en Venecia un desplazamiento hacia las ideas, las emociones, la retórica dramática y de forma particular la escenografía teatral.

La historiografía ha adjudicado a Giorgione (1477-1510) un papel fundamental en este proceso. Giorgione tuvo una carrera muy corta y se han conservado pocas obras que puedan atribuírsele con seguridad (el Louvre le ha retirado recientemente la autoría del *Concierto campestre*, considerando que es una obra temprana de Tiziano). Por otro lado, la mayor parte de sus cuadros fueron pinturas de pequeño formato realizadas para clientes privados, con el fin de permanecer en el ámbito doméstico y sin una gran visibilidad pública. Esto pudo restarle influencia inmediata sobre otros artistas, pero a cambió le dotó

de una mayor libertad de ensayo, dado que esta reducción de la audiencia permitía encontrar patronos que valorasen el interés por la novedad estética y la definición de programas iconográficos complejos. Así por ejemplo *Los tres filósofos* de Viena fueron descritos en 1525 por Marcantonio Michiel en casa de Taddeo Contarini, indicando que se trataba de una pintura al óleo con tres filósofos en un paisaje, dos en pie y uno sentado, observando los rayos del sol, junto a una roca maravillosamente pintada. Resulta significativo que el público estimase la experimentación con la pincelada que Giorgione desarrolló en la roca, y que un tema tan poco habitual como la representación de tres filósofos fuera reconocido. Aunque hay varias teorías sobre su interpretación final, hoy se tiende a pensar que se trataba de Pitágoras sentado junto a sus maestros Ferécides y Tales. Se piensa igualmente que la roca y su nacimiento de agua pudieran ser el oráculo de Apolo en Dídima.

La Tempestad es otra obra fundamental de Giorgione (fig. 9.14). En este caso, las dudas sobre su iconografía son aún mayores que en *Los tres filósofos*. El cuadro representa un paisaje en el que hay una figura femenina amamantando a un niño y un joven que parece ser un pastor. Tras ellos se dispone una ciudad con un río y en el cielo se adivina un rayo. Este último elemento ha dado lugar al nombre convencional de la obra. La especulación sobre el tema está bastante abierta, y no hay consenso sobre su significado concreto, aunque probablemente se trate de una representación relacionada con el mundo de la literatura pastoril humanista. En cualquier caso era un cuadro que, como

Figura 9.14. Giorgione, *La tempestad*. Venecia, Gallerie dell'Accademia.

el anterior, necesitaba de una audiencia que participara en la construcción de significado a través de unos conocimientos precisos. Esta concepción narrativa de la pintura como fábula se convirtió en una característica habitual en la escuela veneciana. La forma de pintar de Giorgione precisaba igualmente un público implicado en su valoración. Aquí también se encuentra la misma disolución de los colores y las pinceladas que Michiel admiraba en la roca anterior. La soltura con que se pintaron la ropa del joven o el agua en el río sugería más vida y realidad que las representaciones tradicionales menos difuminadas, pero suponía una novedad que todavía no era fácil de aceptar. El contraste entre estos pequeños cuadros y la pintura pública de los edificios oficiales y religiosos de la Venecia del momento es notable. La distancia es evidente tanto en la claridad expositiva que necesitaban las pinturas que se enfrentaban a audiencias amplias, como en la solemnidad clasicista que también tenían las formas de estos grandes retablos.

Además de estas fábulas, el retrato es otro género importante en la obra de Giorgione. Dentro de este campo, el *Retrato de una anciana* de la Academia de Venecia destaca por su singularidad (Campbell, 2015) (fig. 9.15). Se ha apuntado que el insólito naturalismo de esta imagen pudiera ser una respues-

Figura 9.15. Giorgione, *Retrato de una anciana*. Venecia, Gallerie dell'Accademia.

ta a la presencia de Durero en la ciudad. El naturalismo de algunas de las figuras podía resultar una novedad atractiva.

Giorgione falleció enfermo de peste en 1510. Para entonces su legado pictórico ya había comenzado a ser recibido por sus contemporáneos. Vasari, recordando retrospectivamente su obra, afirmaba que:

> *"Tanto le subyugaba [la naturaleza] y tanto la imitó, que no sólo se hizo famoso por haber superado a Gentile y a Giovanni Bellini, sino que era digno competidor de los que trabajaban en Toscana, fundadores del estilo moderno. La naturaleza lo dotó de un espíritu tan benigno que cuando pintaba al óleo o al fresco lograba cosas muy vivas y otras suaves, con tal unidad y esfumadas de tal forma en las partes oscuras que muchos de los que eran entonces excelentes confesaban que había nacido, más que ningún otro de los que pintaban no sólo en Venecia, sino también en el resto de la tierra, para introducir el espíritu en las figuras y emular la frescura de la carne viva".*

Como reconocía Vasari, Giorgione compartía con Leonardo, Miguel Ángel y Rafael esa misma búsqueda de un "espíritu" que diese vida a las figuras, en este caso a través del tratamiento de la luz, las sombras y el color. Significativamente también declara que logró esto evitando copiar a otros maestros y observando la naturaleza para representarla de tal manera que pudiera "expresar en la pintura el concepto de sus pensamientos". Esto, añadía Vasari, era cosa que pocos pintores lograban.

Sebastiano del Piombo (1485-1547) y el joven Tiziano (*ca.* 1489-1576) estaban entre los seguidores de Giorgione más relevantes (Joannides, 2001). Como sabemos Piombo se desplazó pronto a Roma. Tiziano desarrolló toda su carrera en Venecia. Había sido discípulo de Giovanni Bellini, y en el segundo decenio del siglo fue abandonando los grandes campos de color claros y bien contorneados de su primer estilo, para avanzar hacia las transiciones más suaves y las pinceladas más sueltas que caracterizarían sus obras maestras del periodo. Esto puede verse por ejemplo en el *Noli me tangere* de la National Gallery de Londres (fig. 9.16). Gracias a la profundización en esta evolución, Tiziano se convirtió en el pintor de referencia en Venecia durante todo el siglo XVI y en uno de los modelos básicos de toda la pintura occidental.

Tiziano hizo evolucionar los modos pictóricos de Giorgione, introduciéndolos dentro la corriente clasicista y solemne de las grandes obras públicas. Con ello dio a esta nueva pintura una visibilidad y difusión que acabaron por convertirla en dogma. Su *Asunción de la Virgen* del altar mayor de Santa Maria dei Frari de Venecia era una de las pinturas más monumentales y con mayor exposición de su momento (fig. 9.17). Su colocación en 1518 causó cierto revuelo, e incluso se barajó un posible rechazo por parte de los clientes. Pero pronto fue aceptada, y tanto su técnica de pincelada como la mayor escala de sus personajes, su naturalismo y su desenvoltura menos artificial se convirtieron en referente obligado en la ciudad. En palabras del teórico veneciano LudovicoD olce:

"Verdaderamente sólo en Tiziano (y dicho sea sin menoscabo de los demás pintores) se aprecian reunidos a la perfección todos los aspectos excelentes que se han encontrado repartidos entre muchos, ya que ni en inventiva ni en diseño nadie le ha superado jamás. Y luego en colorido, nunca ha habido nadie que le alcanzase. Es más, sólo a Tiziano hay que conceder la gloria del perfecto colorido [...]; porque, como dije, él iguala a la naturaleza, cada una de sus figuras es viva, se mueve y sus carnes palpitan. En sus obras, Tiziano no ha exhibido vana amenidad, sino cualidades adecuadas de colores, no ha enseñado afectación decorativa, sino la solidez del maestro, no ha demostrado crudeza sino una pastosa y tersa naturalidad; y en sus pinturas combaten y juguetean las luces y las sombras, diluyéndose y difuminándose de la misma forma que ocurre en la naturaleza".

Figura 9.16. Tiziano, *Noli me tangere*. Londres, National Gallery.

Figura 9.17. Tiziano, *Asunción de la Virgen*. 1516-18. Venecia, Santa Maria dei Frari.

El nuevo modelo se extendió con facilidad entre otros pintores: en cuadros de gran formato para los altares, que mantuvieron esta combinación de retórica monumental y suavidad de los colores, así como en la obra menos visible que intentaba ensayar caminos propios.

La simplicidad compositiva de la pintura veneciana del segundo y tercer decenio del siglo XVI fue desvaneciéndose progresivamente a partir de 1530 gracias al predicamento que fue obteniendo el Manierismo florentino y romano entre las élites de Venecia. La circulación de estampas que reproducían las obras de los maestros de esta escuela, el viaje al Véneto de alguno de ellos y las inclinaciones políticas pro-romanas de parte de la nobleza veneciana contribuyeron a fomentar su estilo en la república, como ocurría igualmente en la arquitectura de muchos de los palacios construidos en estos años centrales del siglo XVI. El uso expresivo del color a través de la difuminación de los contornos, los juegos de luces y la pincelada suelta se mantuvieron como elemento diferenciador de la pintura veneciana, pero la influencia romana y toscana se tradujo en un mayor dinamismo de las composiciones y en la incorporación de los escorzos violentos y las posturas forzadas. El *Martirio de San Lorenzo* (1548) de Tiziano muestra perfectamente esta combinación de las

Figura 9.18. Tintoretto, *El milagro del esclavo*. Venecia, Gallerie dell'Accademia.

tensiones compositivas con la pincelada suelta y las sombras del maestro, que se hacen aún más evidentes por tratarse de un nocturno que está lleno de focos violentos de luz, reflejos y formas esbozadas. Por otra parte, el altar y la magnificencia clásica de la arquitectura que aparecen en el cuadro han de relacionarse con el viaje de Tiziano a Roma en 1545, donde se interesó por los restos de la antigüedad. El impacto de este nuevo modelo fue fundamental para la forma de pintar de los maestros venecianos que alcanzaron la madurez en los años centrales del siglo XVI. Sin la ambientación nocturna de este martirio de Tiziano, el *Milagro del esclavo* de Jacopo Tintoretto (1518-1594) recogía también en 1548 la misma tensión compositiva que procedía de Florencia y Roma (fig. 9.18). Las diagonales y los volúmenes contrapuestos se pusieron aquí al servicio de una construcción teatral de la historia. En algunas de sus obras, y particularmente en aquellas que realizó por su propio interés, el estilo tardío de Tiziano se caracterizó por una soltura extrema de la pincelada y por cierto tono oscuro en su tratamiento visual, que parece extenderse a su percepción de la condición humana. El *Despellajamiento de Marsias* (1570-1575) es el arquetipo de esta idea.

La teatralidad de Tintoretto se articuló fundamentalmente a través de construcciones espaciales que combinaban los escorzos de los personajes, complejas distribuciones, e interesantes perspectivas arquitectónicas. El *Lavatorio* es uno de los mejores ejemplos de esta tendencia. Tintoretto empleó en él todos los recursos retóricos que manejaba en ese momento. La amplia perspectiva intentaba conferir monumentalidad a la obra, y su fuga en unos modelos arquitectónicos de reciente invención por Serlio otorgaba igualmente cierta sofisticación. La distribución de las figuras, sus escorzos y el añadido de detalles anecdóticos como el perro del primer plano añadían puntos de atención que debían multiplicar el interés de la obra. Además, la planificación del conjunto atendía especialmente las condiciones de exhibición de la obra. La orientación de la perspectiva tenía en cuenta la posición original del cuadro y el espectador en la iglesia de San Marcuola. De forma aún más interesante, Tintoretto incluía un pequeño juego con el cuadro, también de su mano, que estaba enfrente y que representaba una *Ultima Cena*. El *Lavatorio* contenía una escena con ese tema como si fuera un reflejo de la pintura opuesta.

Paolo Veronés (1528-1588) supuso un paso más en la asimilación de las herramientas ofrecidas por el romanismo a la búsqueda de magnificencia que perseguía la pintura pública veneciana. Los escorzos de su *Triunfo de Mordecai* conseguían que esta obra dotara al espacio donde estaba ubicada de una ampliación que transformaba notablemente el mismo entorno arquitectónico (fig. 9.19). Al tiempo, su naturalismo y pictoricismo contribuían a generar una sensación de vivacidad y riqueza que intensificaba la monumentalidad del escenario.

La introducción de personajes y objetos anecdóticos sin relación con el tema era un ingrediente relevante de este abanico de recursos teatrales desti-

nados a aumentar el atractivo y la riqueza de las obras. Este uso, que era muy habitual en la pintura del momento, provocó que Veronés fuera enjuiciado por la Inquisición en 1573. Se le acusó de haber insertado en su *Banquete en la casa de Leví* elementos que no aparecían en la historia bíblica, como perros, enanos, un loco con un loro, hombres armados al modo alemán y un criado cuya nariz sangraba. El pintor intentó defenderse pretendiendo primero que como Leví era rico, todos esos personajes podían haber formado parte de su casa. Pero acabó reconociendo que "si en una pintura quedaba espacio libre, él la rellenaba con figuras que salían de su imaginación", y como su encargo "era hacer esta pintura de acuerdo con mi juicio, me pareció que era lo suficientemente grande como para contener muchos personajes". Veronés pensaba que la pintura iba a ser más atractiva si contenía más figuras, sin importarle especialmente la exactitud iconográfica. Este procedimiento, que podía ser un problema para la pintura religiosa, era un incentivo más para la profana. La nobleza veneciana comenzó a demandar para sus palacios la misma monumentalidad y teatralidad de las grandes composiciones religiosas. Las villas suburbanas que Palladio estaba construyendo en Tierra Firme se decoraron en este estilo (fig. 9.20).

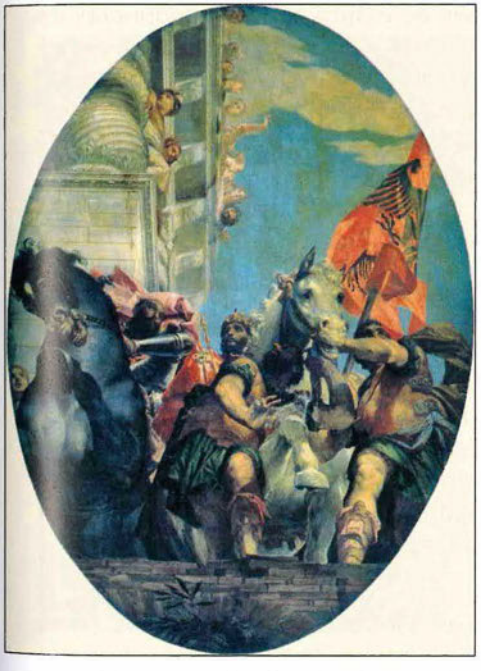


Figura 9.19. Veronés, *Triunfo de Mordecai*. 1556. Venecia, San Sebastiano.

Figura 9.20. Veronés, *Frescos de la estancia del perro*. 1560-1561. Maser, Villa Bárbaro.

Frente a estos modelos de pintura pública, dominados por la majestad de los mensajes de poder y el decoro religioso y moral que se suponía a los dirigentes de la Serenísima República, los pintores venecianos de la segunda mitad del siglo XVI también tuvieron numerosas oportunidades de atender al mercado privado más flexible y experimentador que había alentado la obra de Giorgione. Tiziano, Tintoretto y otros trabajaron frecuentemente en la producción de obras destinadas al interior de los palacios de la nobleza veneciana, y pronto de toda la europea. Esta clientela privada permitía avanzar sobre los límites de la exploración formal y temática. Tiziano realizó importantes conjuntos de pintura mitológica destinada a ser expuesta en lugares reservados del espacio doméstico, como las conocidas *poesie* que ejecutó para Felipe II. Los temas mitológicos, el neoplatonismo y la relación con la literatura daban soporte a la realización de fábulas como *Venus y Adonis*, *Perseo y Andrómeda*, *Diana y Acteón* o *El rapto de Europa*. El desnudo femenino ocupaba un lugar importante. En un mundo mucho más parco en imágenes que el de hoy, la pintura también reveló su potencial como soporte figurativo para el erotismo. En el mismo contexto de rearme moral de la Contrarreforma, en el que se perseguía la exhibición indecorosa de imágenes consideradas impúdicas en los lugares públicos (y en ocasiones en los privados) la parte masculina de las élites dominantes, desde Felipe II hacia abajo, supo hacer un hueco en sus residencias para el desnudo. La alegoría ofrecía una coartada perfecta para estas fábulas, que incluso podían pretender la cobertura de un mensaje moralizante. Pero como indica Charles Hope sus condiciones de exhibición, las denuncias de algunos moralistas, e incluso la propia objetualización del cuerpo femenino que suponen, hablan más bien de un interés erótico en su encargo y disfrute. Una de las cartas que Tiziano envió a Felipe II con motivo de estos encargos explicaba que como el cuadro de Dánae que le había enviado mostraba la figura desnuda de frente, la Afrodita de otra composición tendría la posición contraria, y una tercera obra mostraría el cuerpo femenino desde otro punto de vista distinto. Tal variedad haría la habitación de esas pinturas "más agradable".

Por otro lado, la habilidad que alcanzó Tiziano en la formulación de retratos de gran majestad que combinaban naturalismo e idealización, captación psicológica y representación del cuerpo social hizo que gozara de una amplia clientela internacional que competía por sus obras. Fue retratista de cabecera de Carlos V y Felipe II, y también pintó a Francisco I de Francia o al papa Pablo III. Para estos soberanos creó cuadros como el *Carlos V en la batalla de Mühlberg* que se convirtieron en iconos de la imagen de poder (Checa, 1994). Con todo, el mismo Felipe II manifestaba alguna duda sobre la conveniencia de la pincelada suelta que demostraban algunas de sus representaciones por Tiziano cuando eran vistas de cerca.

En los grandes conjuntos que estaban destinados a ser percibidos desde lejos, el uso instrumental de la pincelada suelta encontraba mejor acogida. A cierta distancia las obras no parecían inacabadas y el recurso permitía aumentar la vivacidad de las personas y objetos representados. Tintoretto hizo un uso extensivo

de este procedimiento en el amplio conjunto de pinturas que realizó en la Scuola Grande di San Rocco de Venecia. Por poner un ejemplo, la visión general del *Ecce Homo* contrasta con la apreciación particular de cualquiera de sus figuras (fig. 9.21). El detalle, visto de cerca, no hubiera sido aceptado por todo el mundo.

Sin embargo, cuando la obra estaba destinada a consumo propio del pintor o su círculo de entendidos, como ocurría en el caso de su retrato de Pietro Aretino, la desmaterialización de la pintura podía ser una herramienta apreciada en sí misma. A la muerte de Tiziano se encontraron varias obras en su casa. Algunas como el *Cristo coronado por espinas* de Munich tenían una soltura de pincelada sorprendente. De la misma manera, para el pintor y su círculo el empaste de su *Autorretrato* tardío del Museo del Prado no debía ser sólo una herramienta constructiva para la percepción de realidad óptica, sino también una contribución a la captación psicológica del retratado (fig. 9.22). Además no suponía ningún impedimento para la representación de su posición social, ya que incluso refuerza la visibilidad de la cadena que lleva en el pecho. Para el ojo contemporáneo esta materialidad es además un manifiesto sobre la naturaleza de la pintura que ha tenido una resonancia permanente. Esa misma modernidad aparecía en otros retratos que proceden del mismo entorno, como los realizados por Tintoretto o por El Greco. Años después, volvió a encontrarse en Velázquez, Van Dyck, Rubens o Rembrandt. (AUH)

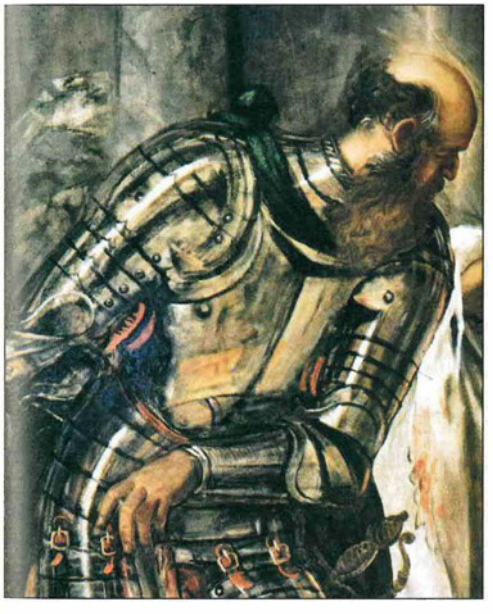


Figura 9.21. Tintoretto, *Ecce Homo* (detalle). 1566-1567. Venecia, Scuola Grande di San Rocco.

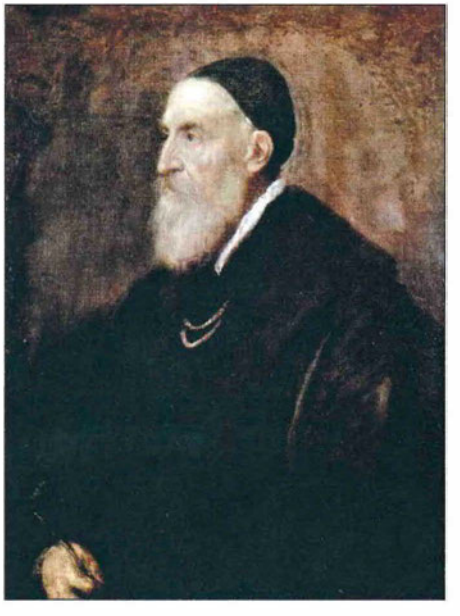


Figura 9.22. Tiziano, *Autorretrato*. Madrid, Museo del Prado.

Estudios de caso

Miguel Ángel arquitecto

Miguel Ángel (1475-1564) aparece en distintos epígrafes de este libro como uno de los genios que con sus obras de escultura, pintura y arquitectura transformó el arte del siglo XVI. Hemos querido que su faceta como arquitecto apareciera en este capítulo sobre la ruptura del clasicismo, porque algunas de sus obras supusieron verdaderas alteraciones de las normas y sirven para hablar de manierismo en arquitectura. Esas licencias que no atienden a las reglas, que solo en su obra aparecen, son de las que más influyeron en la arquitectura posterior, precisamente por la libertad creadora que implicaban. La fama universal de las pinturas de la Sixtina, o de sus esculturas, y el hecho de que se considerara ante todo escultor, unido a que su gran actividad como arquitecto es de los últimos años de su vida –tenía 71 años cuando se encargó de San Pedro del Vaticano– hace que, aunque no sean muchas sus obras, sean tan relevantes para la historia de la arquitectura del Renacimiento.

Una de las obras anteriores a esa etapa final de su vida es la biblioteca Laurenziana en la iglesia de San Lorenzo de Florencia en la que Miguel Ángel intervino entre 1525-1534, fecha de su partida de Florencia, pero acabada años después (fig. 9.23). Fue proyectada para conservar los manuscritos coleccionados por los Medici, por voluntad de Clemente VII, papa de la misma familia elegido en 1523. Aquí Miguel Ángel crea una nueva tipología, ya que hasta entonces no existieron unos espacios específicos para esta función, como demostró en el siglo XV la biblioteca de Michelozzo en el convento de San Marcos, también en Florencia, que utilizaba un espacio que bien hubiera podido servir para naves de iglesia. En la Laurenziana la sala de lectura es un espacio alargado y profundo, en el que se repiten los elementos iguales dando la impresión de una perspectiva acelerada. Esta percepción espacial se refuerza si tenemos en cuenta que hemos accedido a ella desde la escalera del vestíbulo, una de las obras maestras de Miguel Ángel, acabada por Ammannati en 1560, que se abre para acoger al estudioso, y casi se derrama en las curvas de los primeros escalones del tramo central, comparados con el avance de la lava tras una erupción. Como espacio ceremonial, Miguel Ángel al parecer concebiría esta escalera con la rampa central para los señores, y las laterales para los criados de la corte. El alto vestíbulo, que tiene un desarrollo en vertical que contrasta con la horizontalidad de la sala, subvierte los principios arquitectónicos ortodoxos, con unas ventanas ciegas, y columnas retranqueadas, casi "atrapadas" en el muro, que parecen descansar sobre ménsulas, cuando ellas deberían ser los

elementos sustentantes, como parte de un proceso de experimentación con la alteración de las normas que se pueden definir como manieristas.

Figura 9.23. Miguel Ángel. Vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana. Iniciada en 1525. Florencia.

Otras de sus obras como arquitecto fueron los proyectos de fortificaciones para la defensa de Florencia en 1529; anteriormente hizo proyectos para la fachada de la iglesia de San Lorenzo, también en Florencia; en Roma intervino en la finalización del palacio Farnesio –con su famosa y tan criticada como admirada cornisa– tal como hemos visto al hablar de los palacios; proyectó por encargo de Pío IV la Porta Pía, que nos recuerda el protagonismo de esas puertas para la imagen urbana, y por encima de todo, acabó la basílica de San Pedro del Vaticano, de la que ya nos ocupamos en otro capítulo.

Una de sus obras que trasciende el carácter arquitectónico, porque transforma el lugar más simbólico de la ciudad de Roma heredado de la antigüedad es la reforma del Campidoglio (fig. 9.24). Era una de las siete colinas de Roma, y en 1537 Paulo III encargó a Miguel Ángel la sistematización de un espacio cargado de significados, el centro religioso y político here-

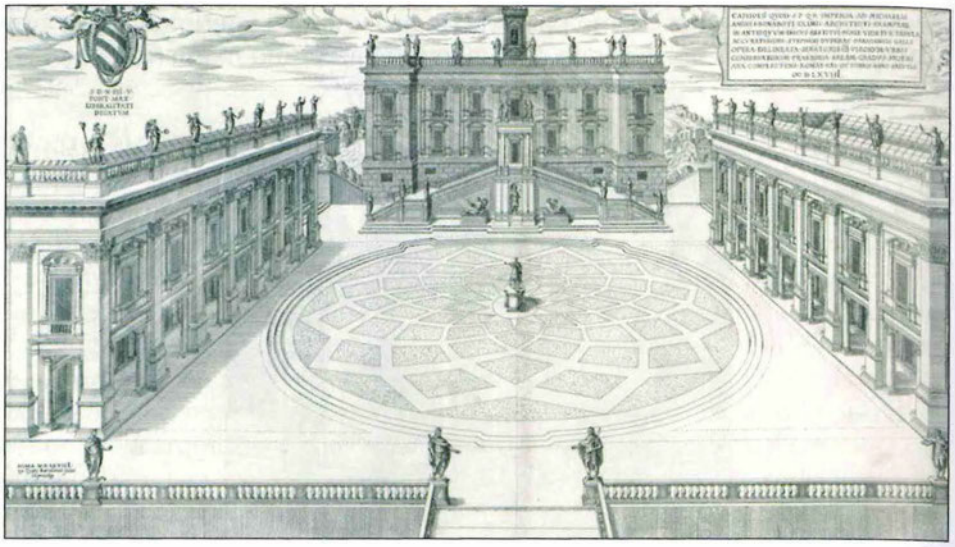


Figura 9.24. Étienne Dupérac. Campidoglio, grabado de 1568.

Figura 9.25. Miguel Ángel. Palacio Senatorio con la escalera de Miguél Ángel. 1541-1554. Campidoglio. Roma.

dado de la Roma imperial. Era el lugar desde el que se gobernaba la ciudad, y hasta la reforma el acceso se hacía desde los foros, no desde la nueva Roma de los papas como sucedió desde el siglo XVI. El palacio del Senado se transformó con la monumental escalera exterior de dos rampas proyectada por Miguel Ángel (1541-1554), que también proyectó el pedestal ovalado para la estatua de Marco Aurelio, salvada a lo largo de la Edad Media por haberse creído una estatua de Constantino, el emperador cristiano, y destinada a ser modelo de los grandes retratos ecuestres de la Edad Moderna. El proyecto final de la plaza es de 1563. Dos años antes, en 1561, habían aparecido en unas excavaciones las esculturas de los Dioscuros (Cástor y Pólux) que flanquean la entrada a la plaza por la escalera de Miguel Ángel y no aparecen en el grabado que reproducimos. A ambos lados, los palacios de los Conservadores, y el Nuevo o Capitolino, con el mismo diseño, fueron proyectados por Miguel Ángel, aunque los acabarían Giacomo della Porta, y luego, ya en el siglo XVII, Girolamo Rainaldi, que también transformaron la fachada del palacio Senatorio en el fondo de la plaza (fig. 9.25). Los palacios laterales organizan su fachada a la plaza con un orden gigante de pilastras corintias –porque corintias eran muchas de las obras de la Roma imperial que se conocían– y un pórtico arquitrabado profundo con huecos entre columnas jónicas. Si a ello sumamos las grandes ventanas del primer piso, con frontones curvos, comprobamos el carácter monumental y cómo se consolida en el Renacimiento la memoria de una arquitectura antigua que ahora, en el Cinquecento, se cree superada. A ello tenemos que añadir que la disposición trapezoidal de los edificios que conforman este espacio introduce el engaño visual que generan líneas de perspectiva divergentes, que solo percibimos al ver la planta –o en alguno de los grabados de Dupérac de 1568-1569 que muestran el Campidoglio sin acabar pero con lo esencial para entender su trascendencia para el urbanismo renacentista– y que amplían el espacio cuando entramos en la plaza, para hacerlo parecer mayor de lo que es en realidad. Es un recurso que tiempo después se utilizó en la primera zona de la plaza de San Pedro del Vaticano, y antes se había utilizado en Pienza, pese a los matices que se puedan introducir en estas comparaciones. Dentro de ese espacio trapezoidal simétrico y ordenado, Miguel Ángel introduce el óvalo del pavimento de la plaza, al que la historiografía ha querido dotar de significados simbólicos como imagen del globo terráqueo en un espacio que desde la antigüedad fue la ciudadela de Roma, *caput mundi*, el espacio del poder por excelencia, del que ahora se había apropiado la Roma de los papas.

El mismo Vasari detectó lo extraordinario de la arquitectura de Miguel Ángel en relación con la arquitectura vitruviana, y escribió sobre ello: "mostró una gran originalidad allí donde otros trabajaban de acuerdo con medidas, orden y regla, según la práctica vigente y siguiendo a Vitruvio y a los antiguos". Y esa libertad, esa ruptura con el clasicismo, es lo que hizo de él un arquitecto tan admirable como difícil de imitar. (ACM)

La ruptura de la norma en la Capilla Sixtina

La Capilla Sixtina fue promovida por el papa Sixto IV della Rovere (1471-1484) en sustitución de la antigua *Capella magna* del palacio pontificio. Era la capilla de los papas en el Vaticano, y por tanto uno de los espacios religiosos más importantes de la Cristiandad. Su programa decorativo inicial consistió en la realización de un primer ciclo de pintura mural que fue llevado a cabo por varios pintores florentinos y umbros: Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino y Luca Signorelli entre otros (1481-1483). Se ha indicado (Lewine, 1993) que Sixto IV encargo la representación de asuntos de las vidas de Cristo y Moisés como un programa que combinase la exaltación del poder papal con la referencia erudita a un programa litúrgico anclado en la antigüedad. Una *Asunción* de Perugino tras el altar completaba el ciclo, aunque esta, y alguna de las escenas de Cristo y Moisés, se perdieron con la ejecución posterior del *Juicio Final* de Miguel Ángel. En el cambio de siglo, este grupo ofrecía una impresión bastante completa del punto de llegada de la pintura del primer Renacimiento florentino, y sobre todo mostraba su capacidad para la narración de historias mediante el simulacro de realidad en un marco tridimensional que reproducía el mundo clásico y la naturaleza. La *Entrega de las llaves a San Pedro* de Perugino que comentamos anteriormente sería el arquetipo de este modelo.

A finales de la primera década del siglo XVI, Julio II asoció a Miguel Ángel con la redecoración de la Capilla Sixtina en parte como consolación tras la primera paralización del proyecto del sepulcro. El resultado colocó su trabajo entre los referentes fundamentales del arte del Renacimiento, y por ende de la representación artística en Occidente. Para Vasari:

> *"Esta obra ha sido realmente el faro que tanto ha beneficiado e iluminado al arte; por sí sola ha bastado para alumbrar al mundo que durante siglos había estado en tinieblas".*

El encargo inicial, que fue realizado entre 1508 y 1512, consistió en la decoración al fresco de la bóveda de la capilla. Para ello se eligieron temas del Antiguo Testamento que enlazaban con las historias de paralelos entre este y el nuevo que se habían pintado previamente en la parte baja de los muros. El conjunto componía una secuencia que comenzaba en la creación para ir avanzando desde allí a lo largo de la historia religiosa de la humanidad. En la parte baja de la bóveda se disponían los antepasados de Cristo, acompañados de profetas, sibilas e *ignudi* que sostenían elementos decorativos. El núcleo central de la obra estaba compuesto por nueve historias del Génesis que ocupaban la parte superior (fig. 9.26). La primera novedad que aportó Miguel Ángel fue la compartimentación de la gran superficie del techo mediante una arquitectura fingida, que ofrecía unidad al programa y permitía desarrollar de forma coherente las distintas escenas que requería el

tema. Miguel Ángel pintó la bóveda comenzando desde los pies de la capilla hacia el altar mayor. De esta manera la *Separación de la luz y la oscuridad,* que es la escena más importante de la historia, fue la última en realizarse. De forma igualmente significativa, la *Creación de Adán* y la *Creación de Eva* ocupaban un espacio central de gran visibilidad.

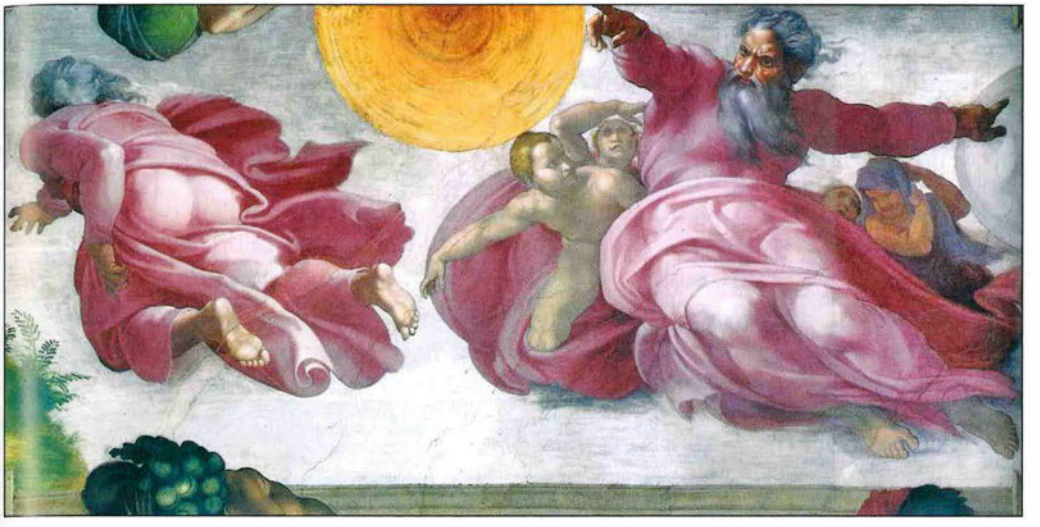


Figura 9.26. Miguel Ángel, *La creación de los astros.* 1511-1512. Roma, Capilla Sixtina.

Conforme fue avanzando, Miguel Ángel introdujo variantes en su lenguaje. El planteamiento general de las composiciones evolucionó hacia una reducción del número de personajes y un aumento de su escala. Con ello se facilitaba la comprensión de las historias desde el suelo mejorando la claridad. Ello implicaba un viraje desde la narración hacia una mayor abstracción simbólica de los temas. Por otro lado, la construcción individual de las figuras fue ganando complejidad mediante el recurso a posiciones forzadas, con frecuencia violentas, y a un uso expresivo de la potencia anatomía. Los profetas y las sibilas pronto se convirtieron en arquetipo de esta nueva forma de trabajar y en modelo para varias generaciones de artistas.

Una vez ejecutada la bóveda, como vimos anteriormente, León X encargó a Rafael el diseño de un amplio conjunto de tapices para cubrir las partes bajas de los muros, siguiendo una tradición común en las capillas papales anteriores. Los primeros pagos a Rafael por este trabajo se produjeron en 1515, por un grupo de diez cartones pintados en color, que hoy se conservan en el Victoria & Albert Museum. Sobre la base de estos cartones, los tapices fueron ejecutados en Bruselas (Shearman 1972).

En la década de los treinta, Miguel Ángel retornó a Roma para volver a trabajar en el Vaticano. Un incendio había dañado los frescos de Perugino que decoraban el altar mayor de la Sixtina, y Clemente VII y Pablo III decidieron que él tenía que reemplazarlos. El trabajo resultante puede ser considerado una de las obras de arte más influyentes de la historia de Occidente. Su misma realización generó fuertes controversias entre sus contemporáneos, como la sostenida sobre sus desnudos. Pronto se realizaron numerosos dibujos y grabados que difundieron su imagen por todo el continente.

En un apartado anterior hemos tratado la relevancia iconográfica del Juicio Final de Miguel Ángel desde la consideración de su posición en el debate teológico sobre la salvación en el contexto de la Reforma protestante y las reacciones a la misma desde el Vaticano. Desde el punto de vista formal, el Juicio Final supuso una auténtica revolución en el tratamiento compositivo de la pintura renacentista. En una primera lectura, la ruptura de Miguel Ángel podía verse en la amalgama de escorzos violentos y grupos irregularmente distribuidos que componen la escena (fig. 9.27). Esta pudo ser la lección de

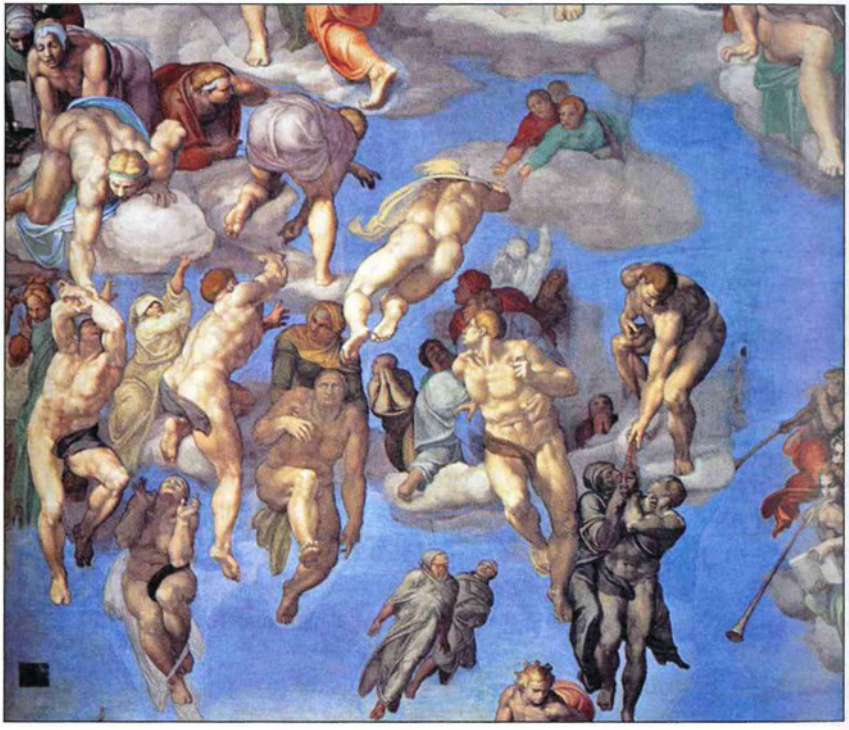


Figura 9.27. Miguel Ángel, *Juicio Final (detalle)*. 1535-1541. Roma, Capilla Sixtina.

vanguardia para muchos de los pintores provinciales que lo conocieron a través de las estampas. Una mirada más atenta también revela la desaparición de la caja perspectívica y de toda señal de profundidad de espacio en la representación. Hasta cierto punto, puede hablarse incluso de disolución del espacio en el que se ubican las figuras. Para quien supiera (y quisiera) reconocerlo, esta experiencia suponía la negación de los principios que habían regido toda la tradición anterior. (AUH)

La expresividad formal y emocional de las figuras de Miguel Ángel

Miguel Ángel hizo avanzar de forma notoria el modelo heredado en las artes visuales. Como Leonardo, también él se dedicó a intentar mejorar la representación de la realidad visible y la vivacidad de las figuras. Aunque en este caso, lo hizo manteniéndose dentro de los principios de fidelidad al dibujo que habían sido característicos de la escuela florentina. Sus esfuerzos se concentraron en el estudio del comportamiento anatómico y expresivo de la figura humana que antes hemos apuntado. Es posible que también realizara disecciones de cadáveres, pero en cualquier caso es seguro que empleó muchas horas en el estudio de anatómico de modelos vivos y en el análisis de la estatuaria antigua conservada en el palacio de los Medici en Florencia y en Roma. También, según nos indican las fuentes, parece que se interesó más por el trabajo anatómico de algunos maestros de la primera generación cuatrocentista, como Masaccio, que por las figuras delicadas de sus inmediatos predecesores. Este trabajo formativo permitió que Miguel Ángel cambiara las formas representativas del cuerpo humano, logrando que una detallada descripción anatómica ofreciera impresión de realidad. La vida que Leonardo pretendía insuflar a través de la indefinición de las sombras, fue buscada por Miguel Ángel a través de la definición de la anatomía. Como en la estatuaria clásica, el cuerpo humano debía ser un ente orgánico cuya estructura se comportase relacionalmente. Los músculos y su movimiento debían funcionar como señal de vida.

Esta potentísima capacidad expresiva de la anatomía y composición había sido un hallazgo fundamental de la Grecia tardoclásica y helenística, y pudo ser recuperada por los artistas de comienzos del siglo XVI gracias al reencuentro con varias piezas antiguas que les ofrecieron un modelo de arte clásico distinto del que hasta entonces habían manejado más frecuentemente. El descubrimiento del *Laocoonte* fue un episodio clave en este proceso. Este grupo escultórico, que apareció en 1506 en el Esquilino, pasó inmediatamente a formar parte de las colecciones papales, donde pudo ser estudiado por los artistas que trabajaban en su entorno, y especialmente por Miguel Ángel, que recibió en encargo de restaurarlo. La pieza fue rápidamente reconocida como la escultura que describía Plinio en su *Historia*

Natural, de manera que se convirtió en el único original famoso de la antigüedad que había llegado hasta el Renacimiento (Barkan, 1999 y MacHam, 2013). La representación del sufrimiento del sacerdote troyano ante la muerte de sus hijos mostraba un nuevo camino para la expresión dramática a través de una articulación muy tensionada de las figuras, y de la disposición de una musculatura que amplificaba la potencia y la tracción más allá de la realidad. La conocida *terribilità* que sus contemporáneos apreciaban en Miguel Ángel estaba relacionada con este uso de la exageración anatómica como recurso expresivo (fig. 9.28). La anatomía también servía como herramienta de captación psicológica.

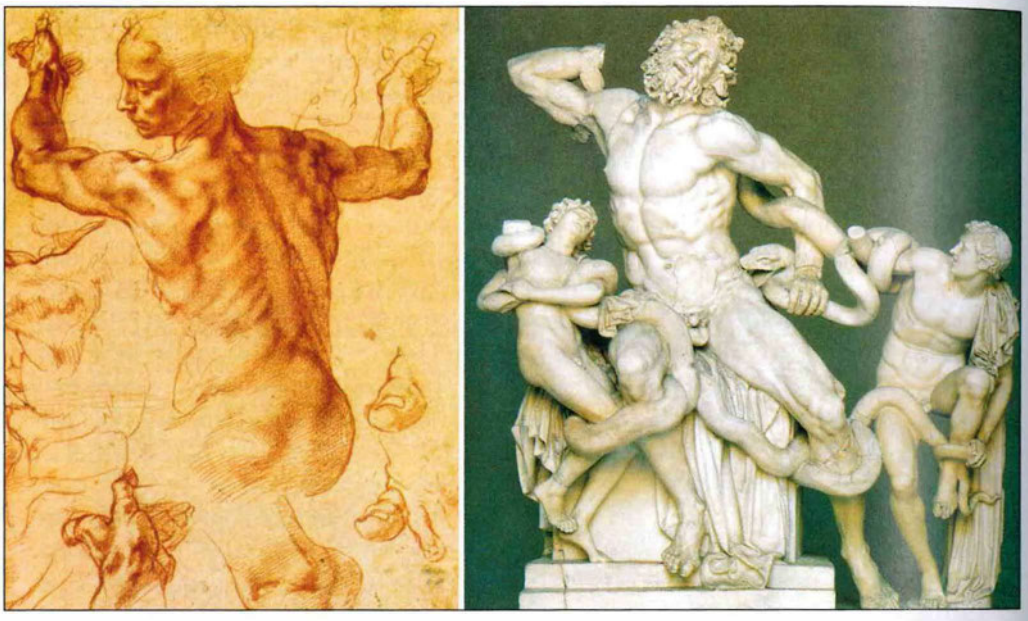


Figura 9.28. Miguel Ángel, *Boceto para la Sibila Libia*. *ca.* 1510. Nueva York, Metropolitan Museum; y Agesandro, Polidoro y Atenodoro, *Laocoonte*. *ca.* 50 d.C. Roma, Museos Vaticanos.

Aunque la profundización en la anatomía y en la expresión efectuada por Miguel Ángel era producto del estudio del arte clásico, sin embargo, suponía una cierta ruptura con los principios de armonía que había formulado Alberti. La historiografía ha señalado tradicionalmente que Miguel Ángel personificó al tiempo la culminación de los ideales clásicos y el salto hacia el Manierismo y el Barroco. En cierto sentido, esta situación revela las flaquezas que poseen el sistema de catalogación estilística y sus lugares comunes. Ciertamente, y como reconocía Vasari, Miguel Ángel significó la coronación del

trabajo de perfeccionamiento de herramientas de representación y expresión sostenido por varias generaciones de artistas de la escuela florentina. Las complejas posiciones de sus sibilas no generan necesariamente más desasosiego que cualquiera de los agresivos escorzos de Paolo Ucello.

Sin embargo, el cambio primordial que entrañaba la obra de Miguel Ángel, y justamente la razón de su éxito como referente para varias generaciones de artistas de los siglos siguientes, procedía de los modelos que ofrecía para la representación retórica y dramática de las emociones y los conceptos. Sus últimas esculturas son especialmente significativas a este respecto. Sus piedades de los últimos años fueron auténticos laboratorios de experimentación formal donde Miguel Ángel trató de encontrar vías para la visualización de sus creencias religiosas. Como se ha indicado, estas obras tan personales pretenden sugerir una noción de Cristo triunfante a través de la aceptación de su destino y del sufrimiento. Así, las deformaciones de canon y las manipulaciones compositivas que pueden observarse en ellas (más aún si se comparan con la *Piedad* del Vaticano) responden al interés por transmitir este concepto. En cierta manera, puede decirse que las rupturas de las reglas clásicas formuladas en el *Quattrocento* tenían como fin privilegiar la transmisión de ideas por encima de la generación de ilusión de realidad. Este es uno de los puntos de partida del Manierismo. Otra cosa es, además, que la no terminación de estas piezas, como ocurre con algunos de los esclavos, las vuelva aún más atractivas para nosotros y aumente la capacidad de sugerencia que Miguel Ángel tiene hoy día. En la percepción del espectador contemporáneo, el *non finito* de la *Pietà Rondanini* puede asemejarse a la deriva del arte posterior a 1800, pero la idea no era un valor de uso corriente en la apreciación artística de la Edad Moderna (fig. 9.29).

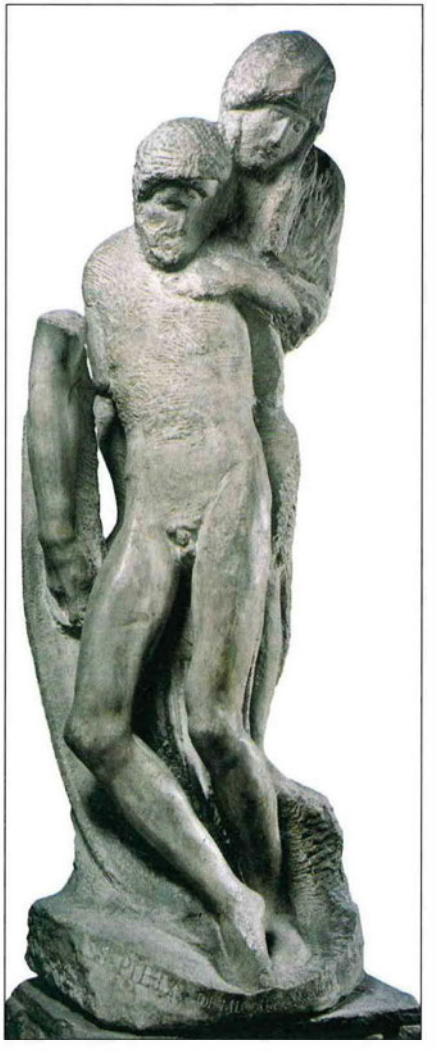


Figura 9.29. Miguel Ángel, *Pietà Rondanini*. 1552-1564. Milán, Castello Sforzesco.

La reputación y el reconocimiento social que Miguel Ángel alcanzó en vida no tenían precedentes. A su muerte, alcanzaron una perduración sostenida gracias al protagonismo que le concedió la literatura artística. Rápidamente se convirtió en un mito en toda Europa. Las *Vidas* de Vasari le otorgaban un espacio central. En este libro, Miguel Ángel aparecía retratado como la culminación de todo el proceso de evolución artística sostenido por la escuela florentina, y por tanto, en el esquema del autor, como el artista más importante de la historia del arte. (AUH)

La terza maniera *en las artes visuales de las cortes italianas*

Desde la interpretación de Linda Murray, el Manierismo sería una continuación de las desviaciones sobre las reglas clásicas que habían introducido Miguel Ángel y Rafael, es decir de la *maniera* que estos habían definido. Pero esta ruptura del modelo clásico estaría realizada desde el dominio previo de las reglas, y con el fin de aumentar las capacidades expresivas de la pintura. Estas contravenciones de las normas implicaban su conocimiento previo, con una intención manifiesta de modificar las condiciones de la representación para atender a otros fines. La famosa *Madonna del collo lungo* de Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola, conocido como

Figura 9.30. Parmigianino, *Autorretrato en un espejo convexo*. 1524, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Parmigianino, 1503-1540) estilizaba las proporciones de las figuras para sofisticar las figuras y sugerir un determinado tipo de elegancia y gracia. En la misma línea, su *Autorretrato en un espejo convexo* nos muestra de forma paradigmática las lecturas conceptuales que podían tener estas alteraciones de la regla (fig. 9.30). El simulacro de la ventana albertiana es alterado con la sustitución del espejo plano que solían emplear los pintores en sus autorretratos por una pieza convexa que devuelve una imagen deformada. El cambio era obviamente intencional y perseguía fines expresivos. De hecho, Parmigianino respetó la deformación en el aumento de escala que suponía el primer plano para su mano, pero corrigió la distorsión para otorgar unas formas armónicas a su rostro. Esta manipulación se ha interpretado como juego conceptual dirigido a destacar la importancia de la mano como agente del pensamiento en el trabajo del pintor.

El equilibrio que existía en el modelo albertiano entre la representación del espacio visible y la transmisión de una historia se rompía hacia una prevalencia del concepto que fue especialmente apreciada en el entorno cortesano. Se descubrió que la deformación de la realidad visual puede ser un recurso muy efectivo para la expresión de ideas, emociones y conceptos estéticos. Aunque algunos artistas ya estaban realizando obras en estas premisas desde la década de 1520, el *Juicio Final* de Miguel Ángel podría ser considerado un modelo fundamental de estas nuevas intenciones artísticas, e igual sucedió como hemos visto con las últimas obras de Rafael. Tradicionalmente se ha indicado que la coincidencia de estos procesos con acontecimientos coyunturales como el *Sacco* de Roma de 1527, la crisis cultural que sacudió Italia en los años centrales del siglo, y la aspiración de artistas y público por unos modelos de representación más elaborados condujo a la formación del Manierismo en el entorno del aprecio por la sofisticación estética, intelectual y religiosa que se experimentaba en las cortes italianas y europeas (Hall, 1999).

Giulio Romano (*ca.* 1499-1546) fue una figura fundamental en la definición de este modelo manierista. En vida de Rafael fue el oficial más destacado de su taller, e intervino de forma decisiva en los programas de las *stanze*, sobre todo en el *Incendio del Borgo*. Allí absorbió el último estilo del maestro, desde el que evolucionó tras su muerte enfatizando algunos de sus aspectos y generando otras características distintivas personales. En 1524, Giulio Romano se trasladó a Mantua para trabajar en la corte de los Gonzaga. Allí dirigió el importante programa arquitectónico y decorativo del Palacio Te, que fue un modelo fundamental de la ornamentación cortesana del resto del siglo. En lo estrictamente pictórico, los frescos de la *Sala de los Gigantes* destacan por el uso expresivo de las exageraciones anatómicas, y los de la *Sala de Psique* por el alargamiento del canon humano (fig. 9.31). Francesco Primaticcio (1504-1570), quien fue ayudante más valioso de Romano en la decoración del palacio, llevó a Francia el modelo y su experiencia con los estucos al incorporarse a los trabajos de Fontainebleau en 1531.

Figura 9.31. Giulio Romano, *Sala de los Gigantes*. *ca*. 1532. Mantua, Palazzo del Tè.

Otro miembro del entorno de Rafael que contribuyó a la formulación del nuevo lenguaje pictórico fue Sebastiano del Piombo (1485-1547). Siendo un artista veneciano, pudo aportar a Roma las novedades en el uso del color que se estaban promoviendo en aquella ciudad. Rafael, con el que colaboró en la Farnesina, y Miguel Ángel, con quien se sabe que intercambió algunos dibujos, absorbieron algo de estos usos venecianos enriqueciendo sus colores. Por su parte, él adoptó los nuevos tipos físicos y una cierta desmaterialización del espacio. Hoy es muy conocido por sus retratos, algunos de ellos tan sobresalientes como el del papa Clemente VII.

Su pintura religiosa tuvo una influencia particularmente importante en España, donde sus composiciones piadosas de pequeño formato encontraron buena acogida. La concentración en las figuras y la capacidad expresiva de estas figuras encajaron muy bien con los nuevos usos devocionales de los años centrales del siglo. Gracias a Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V, una *Piedad* de Piombo llegó a Úbeda en pleno siglo XVI. En esta obra, como en su *Flagelación* de San Pietro in Montorio, el pintor siguió diseños facilitados por Miguel Ángel (fig. 9.32).

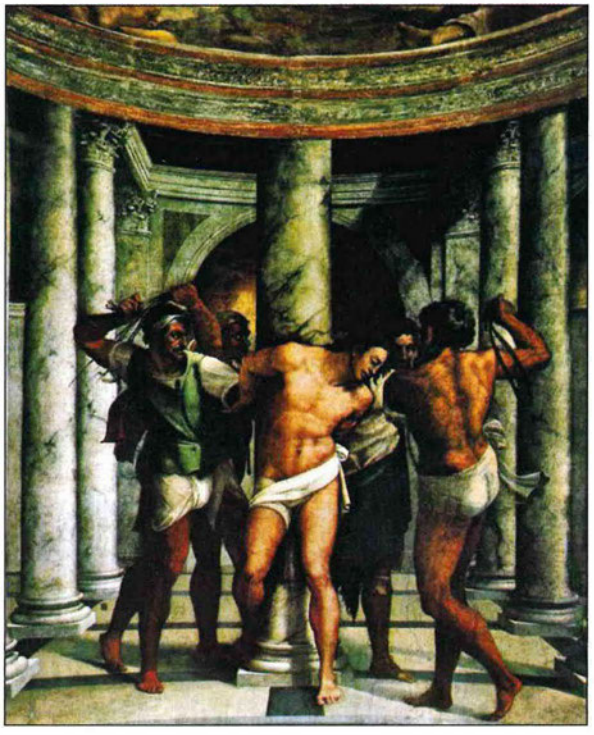


Figura 9.32. Sebastiano del Piombo, *Flagelación*. 1524. Roma, San Pietro in Montorio.

La marcha de Leonardo, Miguel Ángel y Rafael dejó a Andrea del Sarto (1486-1531) como la figura pictórica más relevante de Florencia. Su estilo era una derivación de Rafael y Leonardo, con bastante interés por el color y por la matización de las luces y sombras, pero sin ninguna ruptura frontal con el clasicismo. Sin embargo, la generación siguiente sí aportó novedades desarrollando las propuestas de los grandes maestros en una evolución que corría prácticamente en paralelo a la que ellos mismos seguían. Jacopo Pontormo (1494-1557), que había trabajado junto a Del Sarto, en torno a 1518 estaba ya produciendo obras en las que el canon, el color y el tratamiento del espacio no respondían a criterios objetivos sino expresivos. Hacia 1525, su *Descendimiento de Cristo* de la iglesia de Santa Felicità mostraba unos colores absolutamente irreales (además de potenciados para paliar la oscuridad de la capilla), deformaciones evidentes del canon, una composición absolutamente tensionada, y sobre todo la desmaterialización del espacio (fig. 9.33). Pontormo no estaba interesado por la reproducción del aspecto que debió tener la escena. Más bien buscaba la creación de una imagen que enunciara el concepto religioso. Curiosamente, para ello se ayudó en la

composición de estampas de Durero buscando los medios expresivos del arte nórdico. De forma muy reveladora, para Vasari este recurso extra-italiano era la única desviación no canónica que podía señalarse en esta obra.

Dentro de la misma generación, Rosso Fiorentino (1495-1540) ofreció resultados muy parecidos y en estrecha relación con Pontormo. Su obra más conocida es otro *Descendimiento de Cristo*, que combina igualmente modelos físicos miguelangelescos con un tratamiento expresivo del color y una búsqueda dramática de las emociones de los personajes (fig. 9.34). No en todas ocasiones el público compartía la efectividad religiosa de estos modelos como vía para la comunicación religiosa (Nagel, 2011). Otra obra suya, *Las hijas de Jetró*, revela igualmente la intensidad de su seguimiento de Miguel Ángel.

Figura 9.33. Jacopo Pontormo, *Descendimiento de Cristo. ca.* 1525, Florencia, Santa Felicità. Capilla Capponi.

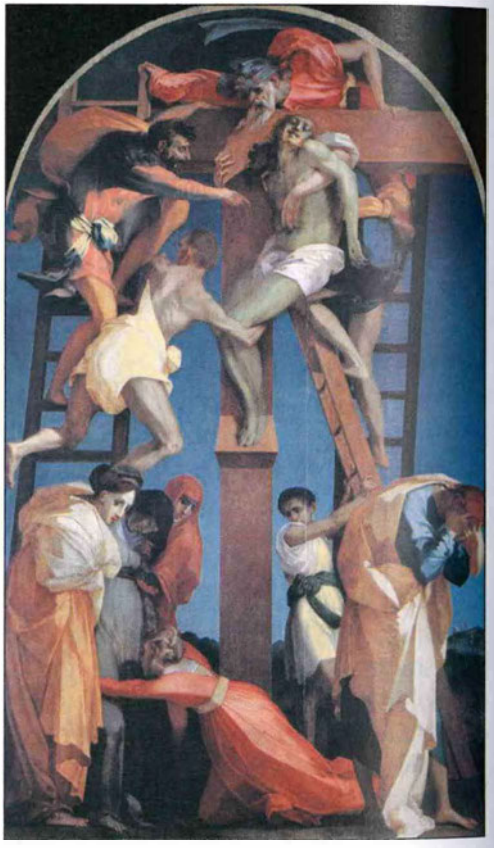


Figura 9.34. Rosso Fiorentino, *Descendimiento de Cristo. ca.* 1521, Volterra, catedral.

Como decimos, un aspecto esencial de este modelo manierista florentino fue su adscripción a la cultura cortesana. Al igual que la corte de Mantua se hizo con los servicios de Giulio Romano, y Francisco I consiguió a Primaticcio y a Rosso para Fontainebleau, los Medici también adoptaron las formas del Manierismo para la imagen de su corte. Su énfasis en la transmisión de contenidos conceptuales resultaba especialmente adecuado para el refinamiento intelectual del entorno de Cosme I. Agnolo Bronzino (1503-1572) fue uno de los pintores que mejor respondieron a esa demanda. Su *Venus abrazada por Cupido* (*ca.* 1545) es una representación mitológica altamente intelectual, donde el tema central se complicaba con alegorías secundarias que convierten la interpretación del asunto en un juego especulativo (fig. 9.35). Vasari describió la obra unos veinte años después de su realización, e identificó a los acompañantes de Venus y Cupido como el placer, el juego, y otros amores en un lado de la pintura, y el engaño, los celos y otras pasiones del amor en el otro. Hoy se apunta también la presencia del

Figura 9.35. Bronzino, *Venus abrazada por Cupido*. *ca.* 1545, Londres, National Gallery.

tiempo y se duda sobre el resto de las figuras, sugiriéndose la presencia por ejemplo del olvido o la chanza. Además del tema, la belleza de los personajes, las sugerencias eróticas del tratamiento, y la propia modernidad de la composición, que elimina el espacio a través de la acumulación de figuras que se relacionan en tensión, convertían a esta obra en un objeto susceptible de aprecio. En este momento el estilo comenzaba a ser un valor en los ambientes eruditos, y el divertimento cobraba mérito en el contexto de la cultura de la curiosidad cortesana. Como puede apreciarse, el fin expresivo de la distorsión de las reglas no tenía por qué ser únicamente religioso.

También dentro de este mismo entorno de la corte, Bronzino es especialmente conocido hoy por los retratos que realizó, muchos de ellos a personajes del mismo círculo de los Medici. Aquí, las exigencias del género conducían a una mayor fidelidad a la realidad visible, que había de manifestarse sobre todo en el rostro del retratado. Por más que este pudiera ser corregido en sus imperfecciones, debía ser reconocible. Con todo, también se encuentran elementos de distorsión expresiva, como la desmaterialización del espacio circundante, la potenciación de los valores escultóricos de las figuras, o el uso subjetivo de los colores. A esto hay que añadir una insistencia naturalmente cortesana en la enfatización de la distinción social a través de la riqueza de los tejidos y las joyas. Esto puede verse en los diversos retratos que realizó de la esposa de Cosme, Eleonora de Toledo, y sus hijos.

Otro pintor que trabajó en la corte ducal florentina fue Giorgio Vasari (1511-1574). Además de realizar retratos, Vasari dirigió varios proyectos de decoración mural en los palacios de los Medici, en los que se mantuvo dentro de unas formas absolutamente dependientes de las de su admirado Miguel Ángel. No obstante, su servicio a esta familia que probablemente ha tenido mayores consecuencias fue la redacción de su colección de vidas de artistas que hemos mencionado en abundantes ocasiones. Su extraordinaria difusión dotaba legitimidad a una dinastía que no hacía mucho que había sido expulsada de la ciudad y debía su reposición a Carlos V. Vasari logró que la recuperación del modelo clásico y el progreso artístico hasta Miguel Ángel quedaran en la historia como un logro florentino alcanzado bajo el patronazgo de los Medici.

El ambiente cortesano fue también un medio natural para los escultores florentinos del Manierismo. El mismo refinamiento que hemos visto en la pintura florentina tenía su paralelo en el trabajo de Benvenuto Cellini (1500-1571). Su *Perseo* realizado para Cosme I de Medici trasladaba al bronce la estilización expresiva del último Rafael y de Miguel Ángel (fig. 9.36). Fue situado además a pocos metros del David del segundo y se entendía que funcionaba como complemento político de este y de la *Judith* de Donatello, según los seguidores de los Medici, todos en alabanza de esta familia. Cellini se trasladó a Francia en 1540 para colaborar en las empresas de Francisco I, de la misma forma que Primaticcio y Rosso Fiorentino. Allí contribuyó

a la formación de la escuela de Fontainebleau intensificando la artificiosidad y la delicadeza de sus proporciones, como en la *Ninfa* del Louvre. También creó para Francisco I su conocido salero que hoy está en Viena. La experiencia de Cellini como orfebre fue decisiva para la creación de una de las obras que mejor definen el refinamiento del universo suntuario de las cortes del siglo XVI. De regreso a Italia fue, junto a Bronzino, el otro gran artista de la corte de Cosimo I. Sus memorias, en las que narra su vida en tono aventurero (Gallucci, 2003), son una fuente extraordinaria sobre el arte y la

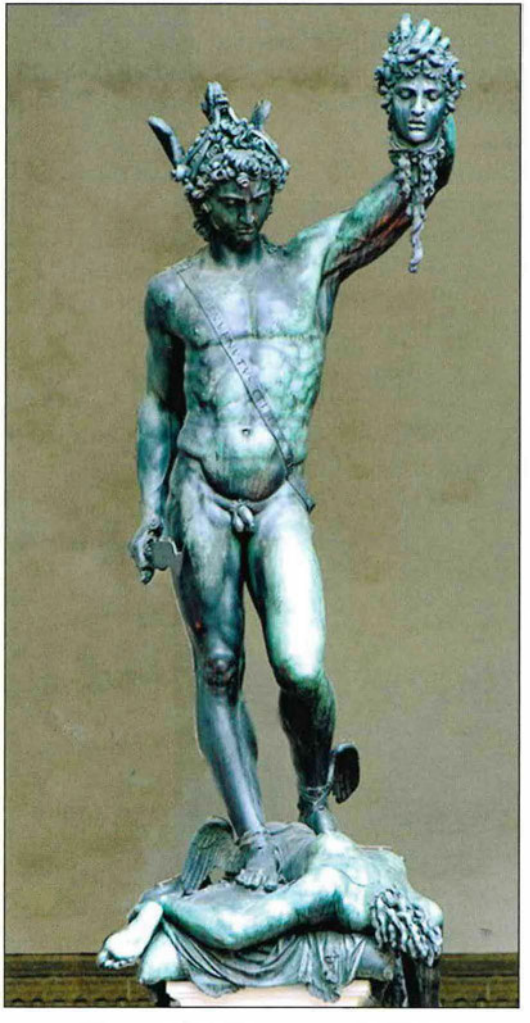


Figura 9.36. Benvenuto Cellini, *Perseo*. 1545-1554. Florencia, Loggia dei Lanzi.

Figura 9.37. Giambologna, *Rapto de las Sabinas*. 1582. Florencia, Loggia dei Lanzi.

vida cortesana del periodo. Jean Boulogne, también conocido como Giambologna o Juan de Bolonia (1529-1608), siguió el camino inverso: de Francia a Italia. Tras un primer aprendizaje en Flandes, este escultor terminó de formarse en Roma y acabó por establecerse en Florencia, donde trabajó para la corte de los Medici y otros soberanos europeos. Entre sus obras destacan la *Fuente de Neptuno* en Bolonia, y el *Rapto de las Sabinas*, que fue ubicado junto al *Perseo* de Cellini y sobresale por su dinamismo y la multiplicidad de sus puntos de vista (fig. 9.37). Realizó numerosas obras para los jardines de los Medici.

La pintura en Parma partía en el siglo XVI de las formas derivadas de Mantegna que tenía el primer Correggio (Antonio Allegri da Correggio, 1489-1534), quien supo evolucionar desde la asunción del *sfumato* de Leonardo, la incorporación de la suavidad de Rafael y la referencia de los

Figura 9.38. Correggio, *Natividad*. 1528-1530. Dresde, Gemäldegalerie.

modelos miguelangelescos de la Sixtina. El resultado fue una pintura de extraordinaria modernidad, que tiene mucho en común con los modelos del siglo XVII. Mientras que sus vírgenes con niño son arquetipos más tradicionales, que pueden ser relacionados con Andrea del Sarto por ejemplo, la cúpula que decoró en la catedral de Parma con el tema de la *Asunción de la Virgen* es una obra de una valentía sorprendente. Su ilusionismo y la tensión ascensional que sugiere son antecedentes directos de las bóvedas del siglo siguiente. De la misma manera, su *Natividad* de Dresde plantea un estudio de la iluminación que prefigura el claroscuro de las generaciones posteriores (fig. 9.38). En esta escena nocturna, Correggio potenció la iluminación expresiva de Rafael para componer una representación alegórica del nacimiento de Cristo como apertura de la luz en las tinieblas. (AUH)

La romanización de las artes visuales en España

Según opinaba Juan de Arfe en 1585, Alonso Berruguete y Gaspar Becerra "desterraron la barbaridad que en España había, dando nueva luz a otras habilidades que después sucedieron y suceden". Aquellos que habían estado en Italia eran "singulares hombres" que destacaban en el contexto general de una pintura hispana que habitualmente tenía menor calidad. Cuarenta años antes, en 1548, Francisco de Holanda se quejaba en parecidos términos de esas "barbaridades" a las que aludía Arfe:

> *"De una cosa es infamada España, y es que ni en Castilla ni en Portugal no conocen a la pintura, ni hacen buena pintura, ni tiene su honra la pintura: y yo he venido de Italia poco tiempo ha, trayendo los ojos llenos de la altura de su merecimiento, y los oídos de sus alabanzas".*

Pese a su nombre, Holanda era otro de los pintores peninsulares, portugués en este caso, que viajaron a Italia. Esto le facilitó la redacción de un texto teórico donde resumía el marco conceptual de la nueva pintura (1548). Parte de ese escrito estaba compuesto por los presuntos diálogos que había mantenido con Miguel Ángel, en cuyo círculo se movió en Roma. Aunque hay dudas sobre la veracidad del formato, las transcripciones recogen probablemente parte del pensamiento del maestro. Por lo que se refiere a España, Holanda entendía que el italianismo de la primera generación no había sido suficiente para cambiar completamente la rudeza de la pintura y la escultura española. En la mayoría de los casos el conocimiento del modelo era superficial y adquirido sobre todo a partir de la copia de estampas. Aunque Holanda no lo mencione, la raíz del problema era la falta de herramientas teóricas. Hacia 1550, el provincialismo estético de la península no tenía tanto que ver con la dependencia de un referente exterior, como con la falta de medios para seguirlo de forma adecuada. Las escasas exigencias de la clientela tampoco contribuían a mejorar los resultados.

Sin haber viajado a Italia, Luis de Morales (*ca.* 1510-1586) fue capaz de desarrollar una lectura y una adaptación muy comprensiva de los italianos. Morales recibió el *sfumato* leonardesco a través de obras de Sebastiano del Piombo que habían llegado a España, y supo aprovechar las oportunidades que ofrecían las sombras y la difuminación del color para la sugerencia emocional que demandaba la tradición expresiva de los flamencos (fig. 9.39). Con estos medios desarrolló arquetipos devocionales que tuvieron gran éxito al encajar con las necesidades del culto privado que empezaba a hacerse frecuente entre las élites españolas. Por ello, sus representaciones de pequeño formato han sido frecuentemente puestas en relación con la literatura religiosa coetánea, las nuevas formas piadosas de la *devotio moderna*, y la búsqueda de una conexión emocional e íntima entre el orante y la imagen religiosa (Ruiz, 2015).

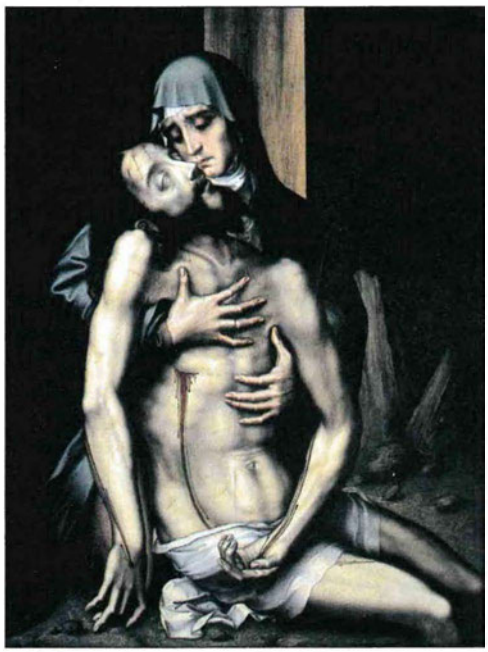


Figura 9.39. Luis de Morales, *Piedad*. *ca.* 1560. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El trabajo habitual de la mayoría de los pintores y escultores que trabajaron en España durante el Renacimiento, y aún el de algunas de sus figuras más conocidas, consistió en el *aggiornamento* más o menos habilidoso de las tradiciones locales de taller a partir de legado de los que conocían Ita-

lia, de la llegada de obras italianas, y, fundamentalmente, de los nuevos repertorios formales que ofrecía el mercado de estampas artísticas. El ritmo de la expansión europea de la *maniera* italiana estuvo determinado por el grabado de las obras de los grandes maestros. Las rupturas de la norma que sucedieron al primer clasicismo se difundieron porque cambiaron los repertorios de estampas que se comercializaban, no porque existiera una reflexión propia en los pintores locales, la mayoría sin la capacidad de Morales.

Sin embargo, durante todo el siglo XVI numerosos artistas españoles viajaron a Italia, donde pudieron adquirir una experiencia de primera mano de las transformaciones de la práctica artística, e incluso en algunos casos intervenir en ellas. Además, conforme avanzó el siglo estos artistas encontraron a su regreso una audiencia más proclive al lenguaje italiano. Algunos incluso comprendieron progresivamente que las novedades del modelo alcanzaban por igual formas e ideas. En los años centrales del siglo, Miguel Ángel y Rafael fueron recibidos de una forma más completa en la península de la mano de estos artistas españoles y otros europeos formados en Italia, como Diego Siloe, Alonso Berruguete, Pedro Machuca, Juan de Juni y Pedro de Campaña. Los tres habían tomado parte activa en la elaboración de la *maniera* romana, y pudieron traer a España la versión más fresca de la evolución formal que estaba produciéndose en Italia.

El primer salto de los españoles hacia el *Cinquecento* se produjo hacia 1506, con la instalación en Valencia de los pintores manchegos Fernando Llanos y Fernando Yáñez de Almedina (*ca.* 1475-1540). Ambos habían trabajado en Florencia justo en el momento en que Leonardo, Rafael y Miguel Ángel coincidieron en esa ciudad. Allí conocieron el *sfumato* y la intensificación de la importancia de la luz y el color que estaban perfilando Leonardo y Rafael. Parece que Yáñez tuvo incluso la oportunidad de colaborar directamente con el primero, participando como ayudante en la *Batalla de Anghiari*. A su vuelta a España, Yáñez y Llanos realizaron una de las exportaciones más tempranas del estilo leonardesco que se produjeron en

Figura 9.40. Fernando Yáñez de Almedina, *Santa Catalina*. *ca.* 1510. Madrid, Museo del Prado.

toda Europa, tanto en los tipos físicos como en el lenguaje técnico del maestro. La *Santa Catalina* de Yáñez en el Museo del Prado es una de las obras más representativas del Renacimiento español (fig. 9.40). La modernidad y la corrección de la arquitectura, la monumentalidad y la elegancia de la figura, y sobre todo el uso de la iluminación y el *sfumato* revelan un aprendizaje en Italia, a distancia del resto de pintores locales.

Diego Siloe (1495-1563), que trabajó como arquitecto y escultor, se formó junto a Bartolomé Ordóñez en Barcelona e Italia. A comienzos de la década de 1520 se encontraba de vuelta en Burgos, su ciudad natal, realizando el retablo de la capilla del Condestable de la catedral junto a Felipe de Bigarny. Aquí se muestran de forma reveladora las diferencias entre los dos maestros. Dentro de esta obra, se atribuye a Siloe el grupo de *La Virgen, San José y la sirvienta*, para el que se ha señalado la influencia de Ghirlandaio. En su *San Sebastián* de la parroquia de Barbadillo de Herreros (Burgos) el tratamiento formal y expresivo del cuerpo es miguelangelesco, y el italianismo parece reforzado por el uso del mármol. En 1528 se estableció en Granada. Allí se dedicó principalmente a la arquitectura, aunque intervino en la realización de varios sepulcros, ejecutó las figuras orantes de los Reyes Católicos para el presbiterio de la Capilla Real y colaboró en la sillería de San Jerónimo (fig. 9.41).

Figura 9.41. *Sagrada Familia. ca.* 1535.
Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

Pedro Machuca (*ca.* 1490-1550) debió llegar a Italia hacia 1512-1515. Las fuentes coetáneas apuntan que mantuvo contacto con Miguel Ángel y con Rafael. Según parece se incorporó al taller del último entre 1515 y 1518. Justo de 1517 es la tabla firmada por Machuca con *La Virgen y las ánimas del Purgatorio* que el Museo del Prado adquirió en 1935 (fig. 9.42). En ella se aprecia la mezcla de ingredientes miguelangelescos y rafaelescos que el pintor siguió a lo largo de toda su carrera. Como muchos otros discípulos de Rafael, Machuca combinó la suavidad y los sombreados de este maestro con el movimiento y el volumen de Miguel Ángel. En este sentido se ha señalado también la influencia que recibió de Giulio Romano. En 1520 ya estaba de regreso en España trabajando en Jaén y Granada. A partir de 1524 se instaló de forma definitiva en la última ciudad, atraído por la importante demanda artística que generaba la cristianización de este nuevo territorio. Aquí trabajó como arquitecto, pintor y retablista, dejando numerosas obras. En ellas Machuca compatibilizó el estilo que había traído de Italia con el recurso frecuente a las estampas, en línea con los procedimientos habituales de los artistas y los clientes locales.

Figura 9.42. Pedro Machuca, *La Virgen y las ánimas del Purgatorio*. 1517. Madrid, Museo del Prado.

Probablemente Alonso Berruguete (1490-1561) fue el artista más dotado de este grupo, y el que efectuó una comprensión más completa del modelo italiano. Su formación junto a su padre debió proporcionarle una base de la que carecían el resto de sus colegas españoles, y después tuvo la oportunidad de ampliar conocimientos en Florencia y Roma junto a Miguel Ángel. Se le ha reconocido incluso cierta participación en la formulación del Manierismo antes de volver a España. Una vez reinstalado aquí, pudo mantenerse en el estilo sin tener que matizarlo como su padre. Produjo pinturas y esculturas equiparables a las de sus contemporáneos italianos. Como se ha indicado, su afirmación en la defensa de la libertad del artista, el esteticis-

Figura 9.43. Alonso Berruguete, *San Sebastián*. 1526-1532. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

Figura 9.44. Alonso Berruguete, *Eva*. 1539-1542. Toledo, Catedral.

mo y el escaso compromiso que tenía con el decoro le granjearon algunas críticas entre sus contemporáneos. Su *Sacrificio de Isaac* y su *San Sebastián* evidencian que las categorías expresivas y la estilización formal del Manierismo italiano tenían cabida dentro del retablo mayor de un convento español, en este caso el de San Benito de Valladolid (fig. 9.43). De la misma forma, su *Eva* de la catedral de Toledo situaba un desnudo escasamente púdico en el coro de la iglesia primada de España (fig. 9.44).

Juan de Juni y Pedro de Campaña formaron parte de esta misma generación. Aunque ambos tuvieran similares influencias italianas, el hecho de que Juni fuera francés y Campaña flamenco condujo a que ofrecieran matices muy interesantes. Su asimilación de las nuevas reglas de composición era completamente razonada, pero ambos introdujeron modificaciones a favor de fines expresivos relacionados con sus tradiciones artísticas particulares. Juni (1506-1577) siempre mantuvo ecos del dramatismo de la escultura medieval del norte de Europa, que afloran en conexión con las tendencias expresivas de la *maniera*. Ya en el campo específico de la pintura, la fuerte filiación flamenca de Pedro de Campaña (Peter de Kempeneer, 1503-1580) favoreció su conexión con un público español muy interesado en la capacidad comunicativa de su dramatismo religioso y en el realismo de sus retratos. Campaña suponía la posibilidad de recoger las ventajas expresivas del modelo flamenco desde una práctica canónica de las nuevas reglas italianas. Este pintor residió en Sevilla entre 1537 y 1562. Su obra y la de otros flamencos instalados en la ciudad, como Hernando de Esturmio, tuvo una influencia fundamental en la pintura andaluza del tercio central del siglo. Como vimos en su momento, Campaña, volvió después a Bruselas para trabajar en la floreciente industria de los tapices. También en Sevilla, la alternativa a Campaña venía definida por otro pintor español formado en Italia, Luis de Vargas (*ca.* 1505-*ca.* 1567). Este trajo una lectura del Renacimiento absolutamente italiana que tuvo igualmente un peso decisivo en la formación de la escuela artística sevillana. Vargas estuvo en Italia en 1527-1534 y 1541-1549. Se ha señalado que en estas dos largas estancias asimiló de forma muy completa el legado de Rafael, quedando influido de forma directa por Perino del Vaga, Salviati y Vasari. Para su *Genealogía de Cristo*, Vargas se inspiró en una pintura de Vasari que pudo ver en Florencia durante su segundo viaje, y recoger toda la complejidad compositiva y el dinamismo del Manierismo florentino (fig. 9.45). El escorzo de la pierna desnuda de Adán se convirtió en un auténtico icono de la valentía pictórica para los pintores sevillanos contemporáneos, que admiraban la habilidad que había demostrado Vargas en ella. De ese motivo procede el apelativo de *La gamba* –pierna en italiano– con que fue conocida esta pintura en su tiempo. Su iconografía expone el linaje terrenal de Cristo desde Adán y Eva. Este tema tenía el valor de funcionar como una alegoría de la Inmaculada Concepción en un momento en el que este concepto estaba siendo debatido y su representación visual aún no estaba asentada.

Figura 9.45. Luis de Vargas, *Genealogía de Cristo*. 1561. Sevilla, Catedral.

Gaspar Becerra (*ca.* 1520-1568) volvió a España en el tercer cuarto de siglo, después de haber trabajado en Roma en los círculos de Vasari y Danielle de Volterra. Becerra llevó a la península el estilo de Miguel Ángel como una nueva ola de novedad. El orfebre y tratadista Juan de Arfe lo reconocía así en 1585:

> *"A [Alonso Berruguete] sucedió Gaspar Becerra, [que] trajo de Italia la manera que ahora está introducida entre los más artífices, que es las figuras compuestas de más carne que las de Berruguete".*

Con ello, sus contemporáneos reconocían la llegada a España de la expresión anatómica de Miguel Ángel. Como decía, ya a comienzos del siglo XVII, Francisco Pacheco, este pintor fue:

> *"Celebrado no sólo en España, pero en Italia, por haber seguido a Micael Ángel y ser sus figuras más enteras y de mayor grandeza. Y así imitaron a Becerra y siguieron su camino los mejores escultores y pintores españoles".*

A su regreso, Becerra recibió numerosos encargos de los que sólo se ha conservado parte. Su obra escultórica más relevante fue el retablo mayor de la catedral de Astorga, donde dejó personajes de anatomía muy miguelangelesca y fijó un arquetipo retablístico monumental y de gran relieve que fue bastante seguido por sus contemporáneos. También trabajó bastante para la corte. Felipe II le nombró pintor de cámara en 1562 y realizó decoraciones murales en el Alcázar y el Pardo. Las pinturas del Alcázar se perdieron en el incendio del edificio, pero las del Pardo se conservan aún, evidenciando la riqueza de este palacio concebido a la manera de las casas de recreo italianas. Además de la interesante colección de cuadros que el rey reunió allí, Becerra ejecutó un programa de pinturas murales al fresco representando los ciclos mitológicos de Perseo y Dánae (fig. 9.46). La técnica era muy poco habitual en España. Dentro del espacio de la corte, también hay que mencionar a Navarrete el Mudo, del que ya hemos hablado, entre los pintores españoles que pasaron por Italia.

Figura 9.46. Gaspar Becerra, *Dánae*. 1563. Madrid, Palacio del Pardo.

Pablo de Céspedes (*ca.* 1538-1608) se formó igualmente en el mismo círculo de Danielle de Volterra, aunque unos años más tarde. Como Bece-

rra, Céspedes adquirió en Roma un miguelangelismo que fomentaba el vigor anatómico y los escorzos forzados, que en su caso se combinó con un uso algo más moderno del color. Su amigo Francisco Pacheco le identificaba así como "gran imitador de la hermosa manera de Antonio Correggio, y uno de los mayores coloridores de España". El aporte más significativo realizado por Céspedes a la pintura española fue su contribución a la expansión de las ideas italianas sobre la posición del artista y la naturaleza del arte. Céspedes era un intelectual antes que un pintor. Después de haber estudiado en la Universidad de Alcalá de Henares junto a Ambrosio de Morales, consiguió una prebenda de racionero en la catedral de Córdoba, y fue uno de los referentes culturales del cabildo en su programa de renovación artística del edificio. A su regreso de Roma, se integró en los florecientes círculos académicos de Sevilla, donde alcanzó mucha influencia gracias al prestigio de su experiencia italiana. Aunque pintó poco y de forma irregular, compuso varios textos sobre teoría del arte que encontraron gran seguimiento. Céspedes defendía la noción miguelangelesca del valor de la idea y la creatividad del artista. Estas ideas pasaron a Pacheco, e informaron el peso conceptual y la defensa de la posición social del artista que mantuvo Velázquez años después. (AUH)

Bibliografía comentada

HENRY, T. y JOANNIDES, P. (2013): *El Último Rafael*. Madrid, Museo del Prado.

Catálogo de exposición. Ofrece una visión actualizada de la obra de los últimos años de Rafael. Texto muy enriquecedor para entender la formulación y revisión del modelo clásico en la pintura.

NICHOLS, T. (2016): *Renaissance Art in Venice: From Tradition to Individualism*. Londres, Laurence King Publishing.

Texto general sobre el arte del Renacimiento en Venecia. Integra de manera muy fluida arquitectura, pintura y escultura y permite entender las peculiaridades de esta escuela en el doble contexto de la cultura local y de los contactos comerciales, políticos, intelectuales, religiosos y artísticos con el resto de Italia, con Europa y con Oriente.

SHEARMAN, J. (1984): *Manierismo*. Bilbao, Xarait.

Obra breve que pretende definir y delimitar el Manierismo en Italia. Contiene un interesante prólogo de Fernando Marías sobre la situación española.

Tema 10

PRODUCCIÓN, ENCARGO Y CONSUMO

El arquitecto del Renacimiento

En el Renacimiento el arquitecto, investido de unos conocimientos científicos que sus patronos reconocieron, consiguió un estatus social que repercutió en su forma de trabajar. Pese a que tardó en generalizarse lo que vamos a decir, se fue produciendo un distanciamiento con lo que era la construcción material de la obra, para ser tracistas que proyectaban obras que otros construían. Hay unas palabras de Palladio en *I Quattro libri* (1570), que resumen bien las circunstancias en las que trabajaban los arquitectos, cuando dice que "a menudo el arquitecto tiene que acomodarse a la voluntad de aquellos que gastan su dinero, más que a lo que realmente habría que hacer". No debemos olvidarlas, pese a que podamos contraponerlas con las que Federico de Montefeltro escribió un siglo antes sobre su arquitecto Luciano di Laurana en 1468, considerándole digno de los más altos honores por ser poseedor de la aritmética y la geometría, artes liberales que, basadas en la matemática, siempre diferenciaron al arquitecto de los otros artífices, y que permiten deducir un especial respeto del duque por su arquitecto.

Nació el proyecto como tal, la traza, ajena a la práctica constructiva, fruto de un trabajo radicalmente intelectual. El cambio se pudo dar porque también cambiaron los clientes, cultos, deseosos de recuperar la antigüedad, ellos mismos expertos en arquitectura. La definición de arquitecto dada por Vitruvio se quiso como modelo, aunque en la realidad pocos llegaron a aproximarse. Para Vitruvio el arquitecto debía ser tanto teórico como experimentado, "instruido, hábil en el dibujo, competente en geometría, lector atento de los filósofos, entendido en el arte de la música, documentado en medicina, ilustrado en jurisprudencia y perito en astrología y en los movimientos del cosmos". A continuación daba largas explicaciones del porqué de la necesidad de estos conocimientos para ser buen arquitecto (Vitruvio, Libro I, capítulo I).

Todos ellos gozaron de una consideración social accesible solamente a los científicos con una relación privilegiada con los poderosos. Brunelleschi y los Medici, Bramante y Julio II, Palladio y la nobleza veneta, Miguel Ángel y el papado... En España la profesión puede tener muchas caras, desde la de un Rodrigo Gil de Hontañón, que tuvo que moverse en el mundo de los maestros de obra, y fue capaz de construir tanto a lo romano como a lo moderno, a la de un Juan de Herrera, el arquitecto científico, el matemático, en quien depositó Felipe II su voluntad de construcción de una imagen imperial mediante la arquitectura, aunque ya España no fuera nominalmente un imperio propiamente dicho (fig. 10.1).

Figura 10.1. Jacome da Trezzo. *Medalla de Juan de Herrera*. 1578. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

El estatus alcanzado por los arquitectos de corte lo vemos ya en la figura de Juan Guas (*ca.* 1430-1496), que como vimos trabajó para los Reyes Católicos y las grandes familias de la nobleza. En la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Toledo fundó su propia capilla funeraria, como estaban haciendo los arquitectos italianos del *Quattrocento*, en la que se pintaron su retrato y el de su familia, con una inscripción que recordaba que había sido el arquitecto de San Juan de los Reyes. Años después Diego de Sagredo (*ca.* 1490-*ca.*1527) incorporó la figura del arquitecto integrado en el mundo de la corte, probablemente inspirado en el *De Re aedificatoria* de Alberti (1486), aunque el origen está en el arquitecto vitruviano. Recordemos que las razones del éxito de las *Medidas del Romano* fueron que por primera vez Vitruvio y Alberti se hacían accesibles a los

maestros de obra y canteros que tenían que responder a la demanda de unos clientes deseosos del arte nuevo para sus grandes obras de arquitectura, pese al carácter ornamental de los modelos reproducidos en Sagredo.

Como decimos, comienzan a consolidarse los arquitectos que hacen el proyecto, pero que no permanecen a pie de obra construyendo. Eso lo hacen los maestros de obra, porque el arquitecto es un intelectual, que compartirá ese reconocimiento de tracista con los ingenieros que proyectaban fortificaciones, viajando sin quedarse en las obras, y regresando a ellas para controlar que todo se estaba haciendo conforme a sus trazas. Por un pleito entre Lázaro de Velasco, traductor de Vitruvio, y Juan de Orea en Granada sabemos del desprecio que sentía el primero por el segundo que "no fue architecto letrado ni amaestrado con la philosophia sino obrero y fundador, que carecía de razones científicas". En tanto que actividad científica, para el nuevo arquitecto el dibujo es el gran instrumento, aunque con él no haga perspectivas como las de los pintores, sino plantas y secciones perfectamente claras y comprensibles para clientes y maestros de obra. Como escribía Philibert de l'Orme, el arquitecto debía saber aritmética y geometría, ambas en la teoría y en la práctica, pero sobre todo la segunda debía tener un componente práctico, puesto que la necesitaba para las trazas. La matemática y la geometría eran la base de su saber, y por ello es un término que se repite. Por ejemplo, "afamados maestros de geometría" fueron llamados Antón Egas y Alonso de Covarrubias en el primer tercio del siglo XVI al informar sobre las obras de Uclés. Y como la matemática era la base científica que permitía triunfar a todos los artífices, recordemos que la vinculación de las artes llevó a pintores a trabajar como arquitectos, como puede ser el caso de Machuca en España proyectando el palacio de Carlos V, o de Giulio Romano en Italia, proyectando el Palacio Te de Mantua. Los conocimientos de arquitectura de Rafael y de Leonardo da Vinci se tradujeron en proyectos dibujados, aunque su actividad principal no fuera en ninguno de ambos casos la de arquitectos.

El arquitecto se relaciona directamente con sus clientes, que también van a opinar sobre las casas que encargan, los templos que financian como patronos o las obras públicas que promocionan. En España el término arquitecto, pese a que hay algún precedente, se consolida en la fábrica del monasterio de El Escorial, en las figuras de Juan Bautista de Toledo y de Juan de Herrera, diferenciados ya por completo de los maestros mayores o maestros de obra. La formación del arquitecto se basaba, como se decía desde la antigüedad y Vitruvio transmitió, en la experiencia y en la ciencia. La codificación de la teoría arquitectónica en los tratados impresos que circularon por todo el mundo globalizando los modelos del Renacimiento, llevó estas obras a todas las bibliotecas de arquitectos que conocemos. Por poner solo un ejemplo, la biblioteca de Juan Bautista Monegro, el culto arquitecto que trabajó en Toledo, guardaba siete Vitruvios, cuatro Albertis, dos Serlios y ejemplares de los tratados de Labacco, Vignola, Du Cerceau, De l'Orme, Palladio y Bassi, es decir, lo que sería básico para cualquier arquitecto europeo de finales del siglo XVI y

comienzos del siglo XVII. Sin embargo, el peso de Vitruvio, mejor o peor entendido, superado, estudiado... fue tal en el Renacimiento, que a comienzos del siglo XVII un ingeniero y tratadista español, Cristóbal de Rojas, pudo afirmar que todos los tratados de arquitectura estaban "sacados del mar océano de Vitruvio". Y en 1600 Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su *Noticia general para la estimación de las artes* escribía que "De la arquitectura no trataré, porque no pienso que pueda haber más de lo que dice Vitruvio". (ACM)

Sistemas de encargo y producción en las artes visuales del Renacimiento

La definición de las formas y la interpretación del sentido de las obras de arte no fue en el Renacimiento (ni es ahora) asunto exclusivo de los artistas. La obra de arte es un constructo colectivo en el que también intervenían los promotores que encargaban los objetos y la audiencia que les otorgaba significados. Todos estos agentes tomaban parte en la proposición, demanda, recepción y asimilación de los modelos estéticos y conceptuales. Ni el significado y ni la forma final de *Los embajadores* de Hans Holbein el Joven puede entenderse sin conocer el horizonte de pensamiento de los dos retratados que encargaron la obra y la audiencia que tenía como destino.

El análisis histórico de las obras de arte debe atender al conocimiento de las condiciones de producción y de los intereses de aquellos que las encargaban y financiaban su ejecución. Conviene preguntarse qué esperaban de ellas, qué usos motivaban su adquisición y qué significado les otorgaban. El florecimiento del mecenazgo es una de las novedades que la historiografía ha atribuido tradicionalmente al Renacimiento. El arquetipo de los príncipes italianos (con los Medici a la cabeza), los papas y los soberanos europeos ha servido para modelar una imagen popular del fenómeno basada en el apoyo desprendido a las artes. Hasta cierto punto esto es un mito comparable al del genio creador del artista renacentista. Las relaciones entre los artistas, el arte y los patronos dependían de una compleja negociación de intercambio de valores culturales, políticos, sociales y económicos. El proceso rendía múltiples beneficios simbólicos y materiales a ambos extremos. La emulación del ejemplo legitimador de la relación entre Alejandro y Apeles era uno de ellos.

Un caso particular es la relación de Miguel Ángel con los Medici. Recientemente se ha reivindicado (Wallace, en Wren y Drogin, 2010) que la protección recibida por Miguel Ángel en los primeros años de su carrera no era explicable únicamente en términos de relación entre patronos y artistas. Su participación del medio intelectual y de las colecciones de los Medici fue enormemente facilitada por el hecho de que era pariente lejano y podía ser tomado como miembro de la familia en sentido amplio. No se trataba tanto de un

artista bajo la protección de un mecenas, sino de un miembro más de la red clientelar de los Medici. Su formación encontró un espacio y un soporte que no tuvo ningún otro artista contemporáneo: su sustento estaba garantizado a cambio de pequeños trabajos testimoniales, recibió una educación humanista, tuvo libertad para viajar a Roma a continuar formándose con el apoyo y las cartas de recomendación necesarias, no tuvo la necesidad de integrarse en ningún taller, y solo comenzó a aceptar encargos pagados a la edad de 23 años.

Sin embargo, en términos generales la situación de la mayor parte de los artistas era bien distinta. Una primera cuestión a destacar es que, aunque el Renacimiento fue un momento decisivo en la carrera por la autonomía del campo artístico y la mejora de la posición social de los artistas, las inercias de las estructuras medievales continuaron teniendo mucha fuerza sobre el grueso de los pintores y escultores que trabajaron en Europa durante los siglos XV y XVI. La mayor parte de los artistas del Renacimiento trabajaron dentro de organizaciones gremiales que tenían estructuras organizativas equiparables a las de cualquier otro oficio artesanal. La defensa que la literatura artística coetánea tuvo que hacer de la nobleza de los artistas y de su independencia es síntoma de que ese estado no era admitido por la mayoría del público del momento. La mejora de la condición social del artista estuvo en relación con la consideración intelectual de su trabajo, la valoración del concepto en las obras, y la menor atención al soporte y el esfuerzo material del trabajo. Estas premisas eran reconocidas en autores como Durero o Miguel Ángel, pero no todos los artistas podían exhibir una capacidad comparable para la creación intelec-

Figura 10.2. Atribuido a Baltasar del Águila, *Retablo del Buen Pastor*. *ca.* 1560. Montilla (Córdoba) Santa Clara.

tual. Un ejemplo entre miles: el *Retablo del Buen Pastor* de Santa Clara de Montilla (Córdoba) nos muestra las limitadas facultades de la mayor parte de los artistas que trabajaron en Europa llenando sus iglesias de obras, y que lógicamente no suelen aparecer en los textos de síntesis sobre el periodo (la investigación y la docencia en historia del arte suelen centrarse en figuras, comportamientos y obras de gran valor cualitativo pero menor representatividad estadística) (fig. 10.2). Por toda Europa podemos encontrar pinturas de esta calidad mediana. Sus autores tuvieron una apreciación social igualmente mediocre.

Otro elemento a tener en cuenta es que la inmensa mayoría de las obras producidas en el Renacimiento estuvieron sometidas a contratos y condiciones de encargo. Los clientes solían establecer cláusulas que en ocasiones podían precisar de forma notable el diseño, la iconografía, los materiales, el tiempo, la forma de pago, y la intervención del maestro. Casi nunca había menciones relativas a aquello que hoy consideramos "estilo" y las condiciones con frecuencia eran laxas, pero la concepción de cualquier obra tenía en cuenta el horizonte de sus destinatarios. Por ejemplo, en los encargos de escultura más importantes era habitual no solo que se aprobaran diseños iniciales en forma de dibujo, sino que se demandaran modelos a pequeña escala en barro o cera que adquirían valor vinculante (Wren y Drogin, 2010).

La tradición historiográfica ha asentado un amplio grupo de conceptos que intentan definir el vínculo entre los artistas y sus financiadores desde la calificación de estos últimos como mecenas, patronos, promotores, comitentes, o clientes. Estas expresiones se han utilizado con frecuencia de forma confusa, pero, en términos generales, aquí aparecen señaladas en una gradación que indica, de mayor a menor, la implicación existente entre uno y otro. Peter Burke señalaba varios tipos de patronazgo en la Italia del Renacimiento: a) sistema doméstico: un potentado acoge y mantiene en su casa a un artista esperando que a cambio realice aportaciones creativas; b) sistema de factura por encargo: la relación personal entre el artista y su patrón es de naturaleza temporal, y está limitada a la realización de la obra; y c) sistema de mercado: el artista produce obras sin encargo previo, que intenta vender directamente al público o mediante intermediarios. Aunque a lo largo de los siglos XVII y XVIII fueron abriéndose camino otros sistemas, como el académico (que estaba basado en un control gubernamental a través de una organización regida por artistas de confianza); en el Renacimiento casi toda la actividad artística se produjo dentro de estos tres tipos que hemos señalado.

Dentro de estos modelos, el sistema de factura por encargo fue con diferencia el más habitual. Podemos encontrarlo en la mayor parte de las obras más relevantes del periodo, como la ornamentación de la Capilla Sixtina por Miguel Ángel, así como en el grueso de los innumerables trabajos de mediana o mala calidad que se realizaron por todas las ciudades y pueblos de Europa. Por su parte, el sistema doméstico, el único al que realmente puede deno-

minarse "mecenazgo", fue un modelo escasamente frecuente. Sin embargo, en ocasiones sirvió para ofrecer un espacio de trabajo favorable para artistas capaces, y alimentó la creación de obras de gran interés, como los retratos alegóricos de Arcimboldo. Al tiempo, el sistema de mercado fue muy poco relevante durante los siglos XV y XVI, y en la mayor parte de los casos se asoció a obras de poca valía y función predominantemente funcional u ornamental para públicos de escasa capacidad económica y recursos culturales. Finalmente, también habría que considerar las propuestas conceptuales que la historiografía ha lanzado en los últimos años sobre el término matronazgo. Con él se pretende caracterizar la actividad de gestión de los bienes patrimoniales que realizaron la mayor parte de las patronas femeninas durante la Edad Moderna. En el marco de los roles culturales de género de la época, las mujeres desempeñaban con frecuencia modos de relación con la obra de arte diferenciados de los arquetipos masculinos clásicos del patronazgo. Además de la caracterización piadosa que imponía el modelo social, era habitual una mayor implicación con la conservación de las obras que con su encargo. En relación con esto, otros autores han sugerido que los análisis sobre las patronas y los patronos se deben ampliar más allá de la persona o grupo concreto que ha sufragado un trabajo, recogiendo a la audiencia específica para la que la obra estaba destinada. La inclusión del público en el esquema clásico patrón-artista es una mejora importante en los estudios sobre el significado social de las obras de arte.

Hay que comentar, además, que los encargos podían proceder tanto de personas privadas como de agrupaciones colectivas o de instituciones religiosas o civiles. Así por ejemplo, las catedrales, los municipios y las hermandades y cofradías religiosas o gremiales tuvieron mucha importancia en la demanda toda Europa, si no en números absolutos, sí en la relevancia artística y la proyección cívica de algunas de las obras. La escultura pública, por ejemplo, solía depender de este tipo de encargos, e incluso cuando se realizaba a iniciativa de algún particular, solía estar bajo control de las instituciones municipales. (AUH)

El modelo vasariano de genio artístico

En este libro hay temas transversales, entre otros el debate sobre el primado de las artes, y la consideración de la arquitectura, pintura y escultura como artes liberales frente a las artes mecánicas. Con respecto a la pintura y la escultura, Benedetto Varchi (1502-1565) pidió en 1547 la opinión de los mejores artífices florentinos, y de las respuestas concluyó la estrecha relación entre pintura y escultura, "sustancialmente un solo arte... tan noble la una como la otra", porque ambas representaban la realidad, pero había quien consideraba a la pintura superior por su utilización de la perspectiva por lo que ello implicaba de ciencia. En cambio escultores como Benvenuto Cellini (1500-1571) opinaban que la escultura era superior porque su carácter tridimensional per-

mitía muchos puntos de vista, lo que no era posible en la pintura, que debía ser contemplada por el espectador desde uno solo.

Por su parte la arquitectura, por su utilidad para el hombre, fue considerada aparte por el mismo Varchi, como hará Vasari en su prólogo a las *Vidas*, publicado en 1550, poco después de la encuesta de Varchi. La relevancia social de la arquitectura también había sido señalada por Alberti, y bastaba leer la definición de arquitecto que dio Vitruvio, para comprender que la arquitectura quedara al margen de esos debates. También podría explicar el proceso seguido por muchos pintores y escultores, que acabaron siendo arquitectos, en un ascenso intelectual, pero también de estatus social, que les permitía acceder a funciones en la sociedad vetadas a las artes mecánicas. Muchos de los argumentos de este debate fueron recogidos por Vasari en el prefacio a sus *Vidas*. Al final, como leemos en Vasari, las tres eran hijas del *Disegno*, pero la arquitectura era la primera por ser la más universal, necesaria y útil para los hombres, y las otras dos la adornaban. Para Vasari los grandes artistas dominaban todas, con el culmen en Miguel Ángel. Así, el debate se cerró aparentemente en el gran foco artístico florentino, aunque no fuera igual en otros centros menores en Italia, o en países que estaban importando el modelo italiano sobre una estructura gremial muy poderosa. Pero incluso en Florencia no todos estuvieron de acuerdo, y Cellini mostró su enfado cuando en las exequias de Miguel Ángel la escultura no fue considerada al mismo nivel que las otras artes, pese a que, como escribió en su respuesta a la encuesta de Varchi, si Miguel Ángel era el mejor pintor de su tiempo, era "porque todo lo que realiza en pintura lo extrae de los estudiadísimos modelos realizados en escultura", y para Cellini la escultura era "madre de todas las artes donde interviene el diseño", porque el buen escultor podía ser fácilmente "buen perspectivo y arquitecto, y mejor pintor", y la diferencia entre pintura y escultura "es la que media entre la sombra y lo que produce la sombra". Y sin embargo, el mismo hecho de mancharse con su trabajo, frente a la limpieza de la pintura, que podía practicarse casi vestido de caballero, hizo que a los escultores les resultara más difícil conseguir que su arte fuera considerada liberal y no mecánica.

Giorgio Vasari (1511-1574) publicó en 1550 la primera edición de *Las Vidas*. Tuvo una segunda edición en 1568, ampliada y con grabados de los retratos de los artistas. Para muchos historiadores supone el punto de partida de la historia del arte, porque una historia sistemática de las biografías de artistas no se había dado antes con esta ambición, pese a ser un género cultivado, como demuestran el libro segundo de los *Commentarii* de Ghiberti escritos *ca.* 1447-1450 y que incluían su propia autobiografía, o biografías de artistas como la que hizo el matemático Antonio di Tuccio Manetti de Brunelleschi *ca.* 1480. Hubo otras autobiografías, como la de Benvenuto Cellini, con un aire novelesco, en la que siempre transmite una imagen de sí mismo que hoy quizá llamaríamos ególatra, pero que da un dinamismo muy atractivo a la narración. Sin embargo, nada parecido a *Le Vite de' più eccellenti architettori, pittori e scultori italiani...* de Vasari. Quiso Vasari en ellas salvar del olvido a los artistas y

sus obras, para lo cual, decía, "me he esforzado en buscar su memoria, identificar sus patrias con gran diligencia, sus orígenes y sus obras, y con mucho empeño he procurado sacar provecho de relatos de hombres ancianos". Dividió la historia en tres edades, la infancia acabaría en el siglo XIV con Giotto, y la segunda edad se correspondería con la época de Brunelleschi, Masaccio y Donatelllo, que representaban las tres artes y habían incorporado la "regla, orden, medida, diseño y maniera", para lo cual fueron imprescindibles la imitación de la naturaleza y el estudio de la antigüedad. Finalmente la tercera edad, la de la madurez, iniciada con Leonardo y Giorgione, para culminar con Miguel Ángel, es lo que se llama la *terza maniera*. Miguel Ángel superó a la naturaleza y a la antigüedad clásica "con las dotes de su divinísimo ingenio". Para Vasari el genio del artista se manifestaría en superar la antigüedad con obras en las que se imitaba la naturaleza, haciéndolo con "grazia", término que se ha asociado al de "maniera" (en la vida de Leonardo habla de "grazia divina"), y siempre valora la individualidad y el triunfo social (fig. 10.3).

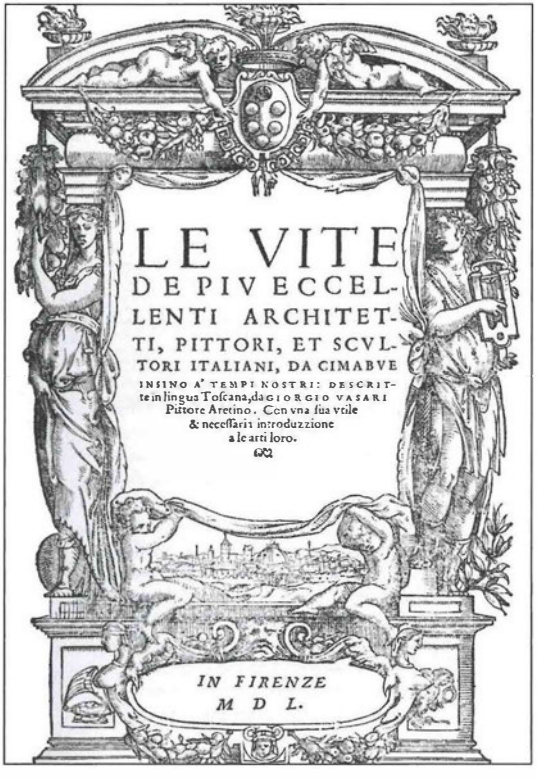


Figura 10.3. Giorgio Vasari, *Le vite de piv eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*... Florencia, 1550.

Las *Vidas* de Vasari, escritas en Florencia, y dedicadas a Cosme I de Medici, se centraron fundamentalmente en artistas florentinos o relacionados con Florencia, y dado el éxito de la obra a lo largo de los siglos, esto condicionó una visión del arte del Renacimiento que basculó hacia lo florentino, olvidando otras ciudades y estados, como por ejemplo Milán o Nápoles, igualmente poderosos centros de creación artística, de lo que se dieron cuenta los mismos coetáneos e intentaron contrarrestarlo, como hizo Lodovico Dolce con el arte veneciano.

Aunque para Vasari no fue predominante la idea del artista melancólico y nacido bajo el signo de Saturno que estudiaron los Wittkower (1968), sí señala en bastantes de las biografías los instintos y pasiones que no rige la razón, y permitían a los artífices expresar lo que ideaban sin controles, y de ahí que términos como caprichoso o fantástico acompañen frecuentemente al de genio. Sin embargo, su idea del genio tiene más que ver con una actividad intelectual, un trabajo constante, un control de las pasiones, e incluso una cierta habilidad

Figura 10.4. Giorgio Vasari, *Autorretrato*. 1550-1567. Florencia Galleria degli Uffizi.

"empresarial" para abordar muchos encargos con eficacia, con lo que él mismo, triunfante artista de corte, se identificaría. Todo lo contrario del artista solitario, selvático, melancólico, sucio y pobre, que llevaba a los artistas por un camino que les alejaba de la fama, aunque esta opción hubiera sido atractiva para algunos artistas, como él mismo recordaba. Para Vasari el artista que vive como un gentilhombre, por ejemplo Rafael, era el modelo, pero a todos superaba Miguel Ángel y eso se debía no a sus comportamientos, sino a que encarnaba la perfección, porque "tiene la primacía no sólo en una de estas artes, sino en las tres juntas". Hasta llegar a él desde el siglo XIII se había ido produciendo una progresión, desde que Cimabue descubrió el genio innnato de Giotto, hasta una obra como la bóveda de la Capilla Sixtina que "ha bastado para alumbrar al mundo que durante siglos había estado en tinieblas". Esa idea de la historia que implicaba que cada época artística era mejor que la anterior tuvo una enorme influencia en tratadistas del Barroco, como los españoles Pacheco o Palomino (fig. 10.4).

Vasari utilizó lo que otros artistas contaban, así como sus propios conocimientos, pero pese a su afán aparente de objetividad también reflejó sus propias fobias y filias sin disimularlas. Los criterios que utiliza para valorar la obra de sus biografiados son la invención, el ingenio, la facilidad para la ejecución... y de manera relevante la posición social obtenida, porque la nueva valoración social es uno de los resultados de *Las Vidas*. Esto se plasmará en la fundación en 1563 por parte de Vasari de la *Academia fiorentina del Disegno* en la que tuvieron cabida todos los artistas, ya fueran arquitectos, pintores o escultores, porque todos practicaban el *disegno*, y el genio de los artistas se plasmaba según Vasari en el dibujo y en sus esbozos previos. El diseño "no es otra cosa que una visible expresión y explicación del concepto que se tiene en el espíritu, y de lo que alguien se ha imaginado en la mente y elaborado en la idea".

El mismo Vasari fue ejemplo del estatus que podía alcanzar un artista cortesano cuando el genio encontraba un protector, como lo fue Cosme de Medici para él, y era lo suficientemente hábil en su comportamiento como para llegar a triunfar. Esa idea del artista triunfador, cortesano, culto, dominador de la técnica, capaz de moverse en la corte como un caballero, fue el ideal de Vasari, que admiró sobremanera por ejemplo a Giulio Romano y su papel en la corte de Mantua. Como ha señalado Conforti (2001), para Vasari el verdadero genio es el que alcanza la fama y lo demuestra con una gran casa, una sepultura monumental y un retrato o autorretrato. Son tantos los ejemplos que tenemos de ello, que se comprende que Vasari centrara en esos signos externos el triunfo del genio. Si el retrato que Tiziano pintó de Giulio Romano y la casa de este en Mantua pueden ser ejemplares, otro sería el de Federico Zuccari (*ca.* 1540-1609), a quien hemos visto triunfando en El Escorial, cuya casa en Roma es uno de los más sorprendentes ejemplos de arquitectura manierista, con grandes bocas monstruosas abriendo la vivienda a la via de Trinità dei Monti, una de las calles principales de Roma (fig. 10.5 y fig. 10.6). (ACM)

Figura 10.5. Tiziano, *Retrato de Giulio Romano*. 1536. Palacio Ducal. Mantua.

Figura 10.6. Casa de Federico Zuccari en Roma. 1591.

Estudios de caso

La demanda de las artes visuales en el contexto de la cultura material

La comprensión de la pintura y la escultura en el Renacimiento debe realizarse en el doble contexto de las razones que motivaban su demanda y de la cultura material en la que se insertaban estos bienes (Goldthwaite, 1993). Los retratos de un palacio estaban en conexión con las galerías de armas, con los objetos exóticos que podían encontrarse en los mismos gabinetes, o con el propio edificio en sí. La pintura de un retablo en una capilla formaba parte de un conjunto devocional que necesariamente comprendía otros objetos como los ornamentos de plata para misa, así como la misma arquitectura de la capilla e incluso sus posibles pinturas murales. En todos estos espacios, las piezas artísticas estaban igualmente relacionadas con ceremonias, espectáculos y liturgias. Esto hacía que entraran en contacto con otros medios como la música, así como con los personajes intervinientes, su jerarquía, sus acciones y sus palabras. El mensaje final dependía a menudo de estas condiciones de exhibición. Un cuadro religioso podía estar en relación con los sermones a los que apoyaba en la predicación. Una pintura mitológica podía matizar y precisar su significado gracias a las reflexiones de una academia literaria que pudiera reunirse junto a ella. De manera muy particular, el significado de una escultura en un enterramiento dependía de las liturgias funerarias y de las creencias en torno a la muerte. Por todo ello, el espacio cultural y funcional de las pinturas y esculturas estaba inserto en un universo muy amplio de bienes y prácticas, entre los que estaban, por ejemplo, el mobiliario litúrgico y doméstico, las reliquias, las ropas, los instrumentos científicos o la vajilla y los libros. Muchos de estos objetos no se incluyen dentro de las categorías académicas de las bellas artes,

Figura 10.7. Gentille Bellini, El cardenal Bessario rezando junto a su relicario y dos hermanos de la Scuola della Carità. *ca.* 1472-1473. Londres, National Gallery.

pero ha de insistirse en que el conjunto formaba una cultura material sin la que no puede entenderse la posición de las artes visuales. De manera general es importante saber además que durante el Renacimiento la demanda, la producción y la circulación de todos estos objetos se incrementó de manera exponencial. De todo este repertorio, las reliquias son probablemente el caso más interesante, y uno de los que más estudios está recibiendo en los últimos tiempos. Como las imágenes, las reliquias recibían veneración, y las disposiciones de Trento habían asimilados ambos objetos en la misma categoría. No era infrecuente además que se exhibieran de manera conjunta. Esta cercanía queda patente en una pintura de Gentile Bellini que cubría la puerta de un armario en el que se guardaba un relicario donado a la república veneciana por el cardenal Bessarion (fig. 10.7). Este relicario era una pieza de plata dorada sobre un pie, que contenía restos de la cruz de Cristo enmarcados por iconos bizantinos y dos retratos en cristal del emperador Constantino y su madre Helena. La pintura de Bellini representaba al relicario adorado por el mismo cardenal y dos hermanos de la *Scuola della Carità* (Nichols, 2016).

En el ámbito religioso, las pinturas y las esculturas reforzaron su naturaleza medieval de herramientas para la difusión de los conceptos devocionales. Como hemos visto, los debates sobre la iconoclastia se resolvieron con una confirmación de la idea tradicional de la imagen como Biblia de los pobres, que condujo a una expansión multiplicadora de las representaciones en el contexto religioso, a pesar de la existencia de tensiones en torno a la imagen religiosa en muchos lugares de la Europa católica, incluida España (Verdon y Henderson, 1990; Martínez-Burgos, 1990 y Pereda, 2007). De manera general el protagonismo de los soportes visuales en la predicación se amplió. Los sermones, por ejemplo, se apoyaban habitualmente en las imágenes como soporte para la exégesis de los conceptos doctrinales. La devoción privada en la iglesia o en el espacio doméstico se sustentaba igualmente de forma habitual en las imágenes. Por un lado, la red de establecimientos para el culto religioso se expandió con la construcción de nuevas parroquias, capillas, ermitas y casas conventuales. Por otro, el número de pinturas y esculturas dentro de cada edificio aumentó de forma considerable. Las imágenes se encontraban repartidas por todo el templo. Su espacio principal estaba en el altar mayor, donde solían componer retablos que enmarcaban la liturgia con programas iconográficos alusivos a la vida de Cristo y a las devociones particulares del lugar. Así mismo, las capillas laterales, donde también se decían misas, multiplicaban esta infraestructura con otros retablos que se acompañaban igualmente de altares y demás ornamentos. La existencia habitual de patronatos sobre estos espacios dotaba habitualmente a los programas iconográficos de una complejidad especialmente interesante. Los templos eran espacios públicos (desde la noción precontemporánea de la Iglesia como institución pública). Pero la privatización de los derechos de enterramiento confería a par-

ticulares o a grupos cierto control sobre las capillas y los altares mayores. Esto se reflejaba en las imágenes religiosas. Además de la aparición de donantes y de retratos en las tumbas, los temas devocionales recogían las preferencias y los intereses de legitimación de los patronos. El ejemplo de las capillas florentinas del siglo XV, donde los ciclos de frescos reflejaban la ordenación social del patriciado ciudadano, es especialmente relevante y sirvió en gran medida de modelo para toda Europa.

Otra novedad del Renacimiento fue la expansión de la demanda de imágenes en el ámbito doméstico. Esto ocurrió en parte debido a la creciente conversión de las residencias particulares de las clases dirigentes en espacios de socialización pública, donde se hacía necesario desplegar programas de legitimación política y social similares a los que se disponían en las iglesias. El arquetipo fue ofrecido por las cortes italianas del siglo XV y desde allí se expandió por todo el continente en la centuria posterior. Como ya se ha avanzado, las necesidades de imagen pública de los príncipes italianos fomentaron el desarrollo de estrategias de imagen pública que se basaron en la arquitectura y las artes visuales. El concepto se extendió igualmente a los organismos políticos que ejercían el poder de forma colegiada. Las sedes municipales de ciudades como Padua o Siena, o el palacio de los dogos de

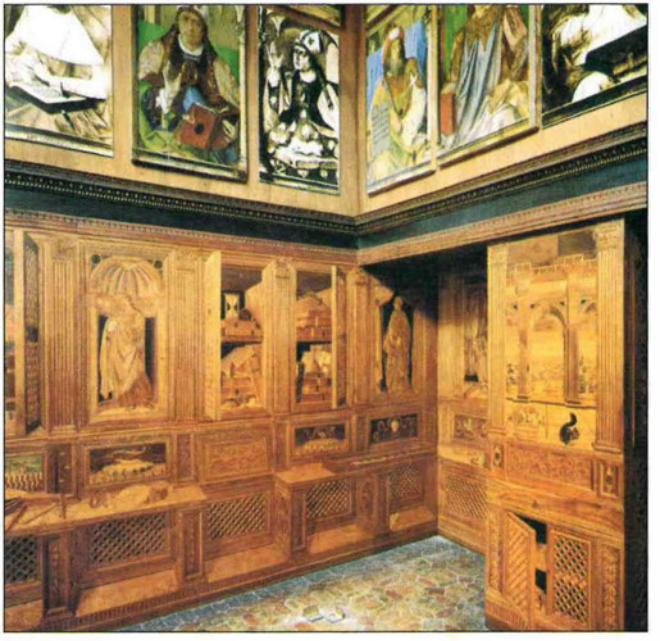


Figura 10.8. *Studiolo* del Palacio de Urbino. 1472-1476. Urbino.

la republicana Venecia desarrollaron programas de legitimación desde fechas muy tempranas. Igualmente, los papas utilizaron estas herramientas con profusión como gobernantes temporales de Roma. Más tarde, los grandes soberanos nacionales o imperiales como Maximiliano de Austria, Carlos V, Felipe II, Francisco I o Rodolfo II pudieron desarrollar estas estrategias con más medios económicos. Finalmente, la idea se reprodujo en distinta escala en las residencias de toda la élite. El humanismo, desde su insistencia en el valor de la historia que contienen las imágenes, proporcionó el léxico y la gramática para estos usos sociales y políticos de la pintura y la escultura. La galería de retratos de Federico de Montefeltro se complementaba con los objetos que aparecían representados en las urnas fingidas de marquetería que decoraban la parte baja de su *studiolo* en el palacio de Urbino (fig. 10.8). Todo el conjunto contribuía al mismo programa político y dinástico que requería este soberano bastardo cuyo poder dependía de las armas. Además de sus victorias, el conjunto resaltaba las aspiraciones intelectuales y piadosas de Federico. El lenguaje del humanismo hacía un aporte fundamental: él mismo aparecía representado como mensajero de la paz, encarnando las virtudes cardinales.

De forma general, los rituales de exposición pública y socialización se enriquecieron considerablemente. La exhibición de poder disparó la demanda de bienes suntuarios relacionados con las nuevas prácticas: los usos protocolarios en la mesa, una mayor atención al vestido y la moda, así como la necesidad de disponer de medios visuales que articularan los contenidos narrativos de los nuevos discursos de poder. Todos estos objetos compartían funciones formando parte, como hemos avanzando antes, de una misma cultura visual y material. En cualquier entorno doméstico, las formas clásicas se extendían igualmente por las pinturas y las vajillas de plata. De la misma forma, los escudos de armas podían encontrarse en ambos soportes. El interés humanista por las curiosidades naturales y científicas, los objetos exóticos y por las antigüedades generó además el contexto de las cámaras de maravillas y los primeros modos de relación coleccionista para las obras de arte en el contexto palaciego. Aquí eran interpretadas en relación con el resto de bienes que formaban el conjunto, y adquirían nuevos sentidos que podían ir más allá del tema que representaban aisladamente. Estas prácticas favorecieron también el intercambio de los objetos suntuarios y culturales como parte de las formas habituales de socialización y ejercicio del poder. Los regalos de obras de arte se hicieron frecuentes como medio para la obtención, la exhibición y el agradecimiento de lealtades e influencias.

Finalmente, hay que comentar cómo la progresiva incorporación de los modos de percepción estéticos complicó aún más el asunto al introducir la estimación de los valores artísticos de la obra como un valor añadido que podía otorgar igualmente legitimidad a los contenidos y que generaba una

demanda particular en sí misma. En un principio, este reconocimiento de la calidad artística atañía únicamente a la habilidad técnica del autor, pero conforme avanzó el siglo XVI se comenzó a hablar de cuestiones de estilo con mayor soltura. (AUH)

Los talleres florentinos del siglo XV

En los años centrales del siglo XV, el aumento de las contrataciones artísticas en Italia motivó la frecuente colaboración entre distintos pintores y la formación de amplios talleres por los que pasaban aprendices respondiendo a las fluctuaciones de la demanda. Esta situación, que acabó extendiéndose por toda Europa en el cambio al siglo XVI, tuvo importantes consecuencias sobre la práctica artística. Desde el punto de vista de la carrera de los artífices, contribuyó a asentar un modelo jerárquico entre maestros, oficiales y aprendices en el que solo los primeros tenían los resortes económicos y los contactos suficientes para optar a la realización de las grandes obras y los segundos quedaban muchas veces confinados en labores secundarias. Desde el punto de vista de la evolución de los modelos estéticos, la colaboración en el entorno de los talleres impulsó la continuidad de los avances, pero también tendió a promover cierta homogeneidad ecléctica y la estandarización de las obras en un contexto en el que aprendizaje se basaba en la imitación (Cole, 1983). Como regla general, las grandes figuras de un perfil más definido consiguieron en fechas tempranas dirigir talleres o, mejor aún, autonomía respecto de este modelo de producción.

El ejemplo florentino es una muestra notable de cómo este modelo de estructura del trabajo impulsó el intercambio estilístico hacia un eclecticismo que en Florencia se hizo característico en la segunda mitad del siglo. Un ejemplo característico de este modelo, por lo que se refiere a su producción estandarizada, está en el taller comandado por Luca de Della Robbia (1400-1482), que es conocido fundamentalmente por la realización de figuras devocionales en barro cocido (*terra cotta*) y vidriado. Estas imágenes, que lograban gran vistosidad gracias a su brillante colorido, tuvieron mucha aceptación y le permitieron montar una boyante empresa familiar dedicada a su fabricación (fig. 10.9). Por su parte, los hermanos Antonio y Piero del Pollaiolo (1429-1498 y 1443-1496) dirigieron otro gran taller, aunque en este caso se ejecutaba por igual pintura y escultura. Este modelo de trabajo favoreció las intersecciones entre estos géneros, y por ello desde sus primeras obras procuraran trabajar la anatomía y el movimiento, demostrando una buena comprensión de los escorzos y los desnudos. Vasari elogiaba su precocidad en la representación de los músculos, como puede verse en la serie *de Los Trabajos de Hércules* que realizó Antonio para Piero de Medici (fig. 10.10).

Figura 10.9. Luca della Robbia, *Virgen con niño*, *ca.* 1450-55. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.

Figura 10.10. Antonio Pollaiolo, *Hércules y la Hidra*.1460. Florencia, Galeria degli Uffizi.

En este contexto destaca el taller de Andrea del Verrocchio (*ca.* 1435-1488) por haber sido probablemente el gran crisol del estilo florentino de la segunda mitad del siglo XV. Este pintor se había formado en el obrador de Alesso Baldovinetti (1425-1499), donde pudo absorber referencias de los diferentes pintores que habían trabajado con su maestro, desde Fra Angelico a Domenico Veneziano. Y en aquel mismo taller se cruzó con algunos de los pintores más relevantes del momento, como Francesco Botticini, Lorenzo di Credi, y Domenico Ghirlandaio. Al tiempo Verrocchio también tuvo a Donatello como referente ineludible de su trabajo escultórico, y de hecho, sus dos obras más conocidas, el *Retrato ecuestre de Bartolomeo Colleoni* y el *David* fueron versiones de obras del maestro anterior (fig. 10.11). Pero ambas presentan cambios. El *David* se acercó a los modelos estéticos que Verrocchio utilizaba en la pintura. Y aunque la imagen del condottiero Colleoni partía del *Gattamelata* de Donatello, Verrocchio intentó concederle un mayor movimiento, que es patente tanto en el caballo como en el propio jinete (fig. 10.12). Combinando esta práctica de escultura y pintura, Verrocchio constituyó por su parte una *bottega* (taller) por donde pasaron en

un momento u otro Ghirlandaio, Botticini y Di Credi, sumándose otros como Perugino, Botticelli, Leonardo y Cosimo Rosselli. No cabe duda de que este activo taller convirtió en un espacio de puesta en común y codificación de la *maniera* florentina de fines del *Quattrocento*.

Figura1 0.11. Andread el Verrocchio, *David*. 1473-75. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.

Figura 10.12. Andrea del Verrocchio, *Retrato ecuestre de Bartolomeo Colleoni*. 1479. Venecia.

Además de Botticelli, de cuyo eclecticismo se ha hablado con detalle en un apartado anterior, otro de los pintores más relevantes que salieron del entorno de estos talleres es Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Este trabajó con Baldovinetti y Verrocchio, y participó como la mayor parte de los pintores anteriores en la campaña decorativa del siglo XV en la Sixtina. Su trayectoria también revela el estilo sintético habitual en estos talleres, que sin

realizar grandes aportaciones, recoge de forma correcta la preponderancia del dibujo, la corrección de la perspectiva y los volúmenes, la elegancia de las figuras y una cierta atención a los detalles pintorescos. Entre sus obras más conocidas está el *Retrato de Giovanna Tornabuoni* (Giovanna degli Albizzi antes de casarse) del Museo Thyssen de Madrid y los frescos de la capilla de su familia política en Santa Maria Novella de Florencia. En estos últimos representó asuntos de las vidas de la Virgen y San Juan Bautista. Las escenas de estos ciclos, como el *Nacimiento de San Juan Bautista*, tienen una estructura bastante tradicional por la que la construcción de los espacios sigue dominada por la arquitectura. Esto no obstaculiza la sabia disposición de las figuras y su capacidad narrativa. Como comentamos anteriormente, estos frescos tenían una importante función propagandística para la familia y estaban llenos de retratos de personajes reconocibles que aparecían en mitad de las escenas religiosas –por ejemplo, las mujeres en las narraciones asociadas a la maternidad–. Finalmente, entre los pintores más jóvenes que pasaron por el taller de Verrocchio estuvo Pietro Perugino (1445-1523), quien también trabajó junto a Piero della Francesca en Perugia, que era su ciudad natal, y fue igualmente uno de los pintores encargados de los frescos de las paredes de la Capilla Sixtina. Fue maestro de Rafael, y en su última época manejaba ya el *sfumato* de Leonardo, como puede apreciarse en su Virgen con el niño y San Juan de Washington. Se ha señalado que el trabajo de Perugino representó una cierta vía alternativa a la estridencia del naturalismo, la tensión y la vehemencia que demostraban algunas obras del círculo de Verrocchio y que marcaron en cierta medida la pintura florentina de fines del siglo XV, pero en general su trabajo es muestra de las interacciones continuas que se dieron en el seno de la formación colectiva y el sistema de trabajo mancomunado de los talleres. (AUH)

Viviendas urbanas en Francia

En el siglo XVI Francia disfrutó de una prosperidad económica que permitió el ascenso de una alta burguesía que legaba sus cargos a sus descendientes, como los nobles legaban sus tierras y títulos. La *noblesse d'épée*, despreciaría a esa nueva "nobleza", *noblesse de robe*, cada vez más poderosa, aunque acabaran fundiéndose rápidamente. Las grandes casas que se edificaron en las ciudades unos y otros respondieron a un tipo que puede ilustrar el Hôtel Carnavalet, iniciado en 1545 por Pierre Lescot. Es una obra en la que Lescot vuelve a colaborar con el escultor Jean Goujon, como había hecho en el Louvre. En su organización espacial está influido por el proyecto de Serlio para la vivienda del cardenal d'Este en Fontainebleau, conocida como el *Grand Ferrare*, con la vivienda organizada en tres lados de un patio, siendo el del frente el principal, y un cuarto en este caso, el que da a

la calle, que no es un muro como en la obra de Serlio, sino un edificio con los establos y la cocina (fig. 10.13).

Figura 10.13. Pierre Lescot. *Hôtel Carnavalet*. Iniciado en 1545. París.

Jacques Androuet du Cerceau el Viejo (*ca.* 1520-*ca.* 1594), el primero de una dinastía de arquitectos que llega hasta el siglo XVII, fue uno de los arquitectos franceses que viajó a Roma. Lo más señalado de su trayectoria quizá sean sus libros de grabados con detalles ornamentales, pero aquí lo traemos porque en 1559 publicó un primer *Livre d'Architecture* centrado en proyectos para viviendas urbanas. Parece que muchos modelos los tomó del libro sexto de Serlio, que no se publicó, pero que pudo conocer gracias a la presencia de Serlio en la corte francesa. Lo fue actualizando y ampliando en ediciones sucesivas, dedicando en 1582 un libro a la casa en el campo. En ellos propone modelos para viviendas de distintas clases sociales, aunque todas las casas tengan un buen tamaño, y tampoco introduzca grabados de lo que pudiera ser comparable a los palacios reales. Los espacios para la vivienda se organizan sobre el módulo del *appartement* que como vimos apareció en Chambord, con una habitación, un gabinete y un guardarropa, a veces con una antesala, apartamentos que se suelen unir entre ellos con una sala para estar. Las casas grandes debían tener sala de baile, que uniría dos apartamentos, a ser posible con terraza sobre el jardín. A veces se ins-

pira en los apartamentos a la italiana como los de Poggio a Caiano y, en general Du Cerceau va tomando elementos de la realidad más prestigiosa de su tiempo, que era la de la vivienda aristocrática. De ese repertorio, cada quien que se quisiera construir una casa, en función de sus posibilidades tomaría uno u otro elemento (Boudon, 1988) (fig. 10.14).

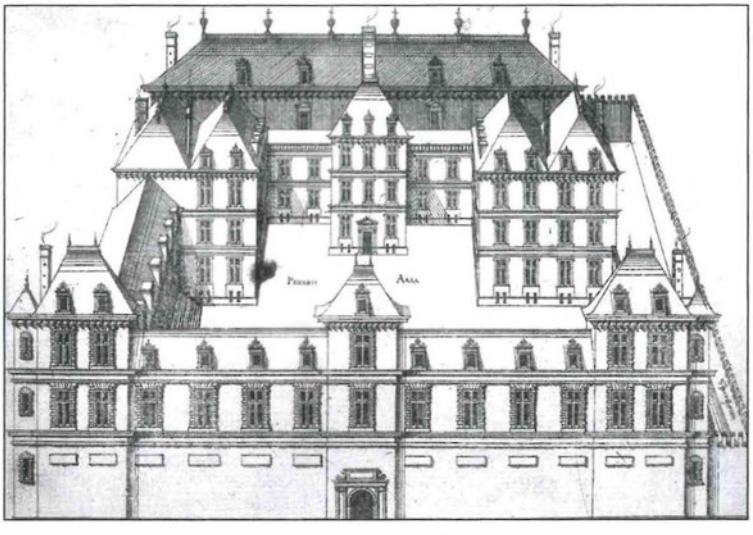


Figura 10.14. Jacques Androuet Du Cerceau. Proyecto de casa. 1559. Biblioteca Nacional de Francia.

Destinado por tanto a servir para cualquiera que pensara en edificar una casa, propone distintos tamaños, desde casas de una sola planta, pequeñas, pensadas para un burgués, hasta grandes casas para la nobleza, que se suelen organizar siguiendo el modelo de Serlio para el *Grand Ferrare*, con un edificio central, el corps-de-logis, con dos pabellones a los lados, que se cierran con un muro con galerías. Se crean así unas viviendas urbanas cerradas a la vida de la calle, pero a la vez abiertas al gran patio exterior. No se conservan muchas viviendas urbanas del siglo XVI, pero, como ha señalado Blunt (1953), la casa del duque de Nevers debió ser una de las que tuvo esas características.

Du Cerceau publicó otra obra que no podemos dejar de señalar, porque supone de nuevo (como el orden francés de De l'Orme) una afirmación notable de orgullo nacional. Se trata de los dos volúmenes de *Les plus excellents bastiments de France*, que publicó entre 1576 y 1579. Pese a que incluyera invenciones, nos permiten conocer el Renacimiento arquitectónico en Francia, muchas de cuyas obras desaparecieron o fueron transformadas. (ACM)

Philibert de l'Orme

Philibert de l'Orme (o Delorme) (*ca.* 1510/1514-1570) es considerado el gran arquitecto que importó el clasicismo renacentista a la arquitectura francesa. Escribió un tratado de arquitectura destinado a tener un gran éxito entre los arquitectos franceses, pero también fuera de las fronteras. Aprendió los principios de la nueva arquitectura en estampas y tratados, pero sobre todo por su estancia en Roma y su visita a otras ciudades italianas entre 1533 y 1536, y supo compaginarlo con su formación en la construcción tardogótica. Hizo dibujos de las antigüedades que medía, que muchos años después utilizará en su tratado, y fue uno de los muchos que comprobó que las ruinas no reflejaban el modelo vitruviano, que, por otro lado, recordemos que era un texto de difícil interpretación. En Roma estuvo en contacto con otros protagonistas del Renacimiento francés, como el cardenal Du Bellay y su secretario François Rabelais. Fue un apasionado estudioso de la antigüedad, y aprendió de los grandes arquitectos como Bramante, Rafael, y sobre todo Miguel Ángel, a quien admiró por la libertad y la capacidad de invención.

En la obra de Philibert de l'Orme se da la confluencia entre una preparación teórica que le hizo estudiar la antigüedad y conocer a Aristóteles, Platón o Plinio, a quienes cita en sus escritos, y el saber constructivo de un cantero que es en lo que se había formado en Lyon, donde también trabajó como ingeniero de fortificación. Esto último le llevaría a ser nombrado en 1545 por Francisco I inspector de fortificaciones de las costas de Bretaña. Con todos estos precedentes en su formación, se entiende bien que fuera uno de los muchos que opinaba que tanto la teoría como la práctica debían ser dominadas por el arquitecto.

Fue quien llevó a cabo los proyectos del rey Enrique II (reinó entre 1547 y 1559) como arquitecto de la corte, así que su influencia en otros centros artísticos que miraban hacia París, fue grande. A la muerte del rey tuvo un tiempo de alejamiento del poder, lo que aprovechó para escribir sus dos tratados. En 1561, las *Nouvelles inventions pour bien bâtir et à petits frais*, que estarían en la biblioteca de Juan de Herrera, en las que presenta sus invenciones de bóvedas y cubiertas, y el *Premier tome de l'Architecture* en 1567, que tuvo mayor difusión, porque "traducía" al francés los tratados que ya circulaban por Europa difundiendo los principios del clasicismo, Vitruvio, Alberti, Serlio, pero también integraba en ese discurso de la nueva arquitectura el respeto por la propia tradición arquitectónica francesa, lo que le llevaría incluso a proponer un nuevo orden, que se añadiría a los clásicos, el "orden francés". Escribía que en eso se sentía continuador de aquellos arquitectos antiguos que inventaron los órdenes, los de Doria el dórico, los de Jonia el jónico... lo mismo que había hecho él con las columnas francesas. Las describe así: como no disponía de columnas monolíticas "las mandé hacer de cuatro o cinco piezas, con bellos ornamentos y molduras que ocul-

taran sus juntas; de modo que a la vista parece que sean íntegramente de una pieza". Eran especialmente útiles en Francia, "donde no es fácil hallar grandes piedras que no tengan el riesgo de quebrarse y de agrietarse, lo mismo que ocurre en otros muchos lugares" (fig. 10.15). El cantero que conoce su profesión se convierte así en codificador de un nuevo orden que nace de la experiencia en la construcción.

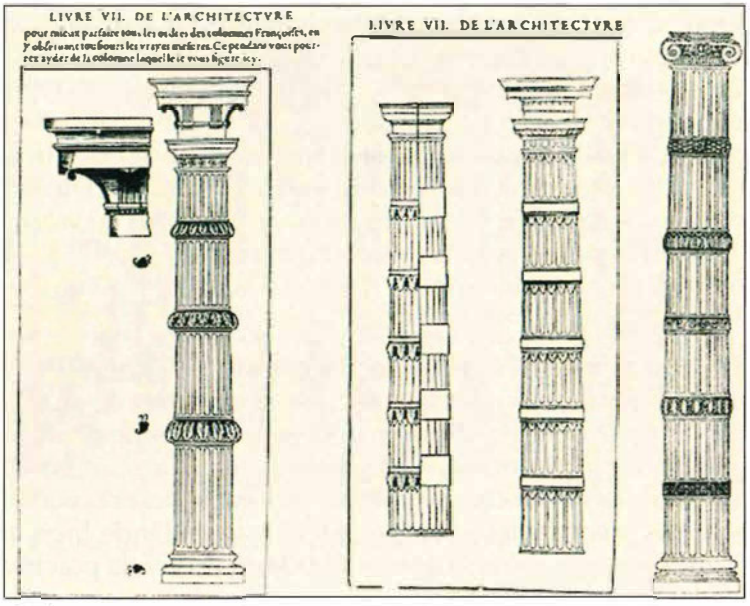


Figura 10.15. Orden francés. Philibert de l'Orme. *Premier tome de l'architecture*. París, 1567.

Se sentía especialmente orgulloso de sus obras en el castillo de Anet, construido desde 1547 para Diana de Poitiers, la amante del rey Enrique II, y en Fontainebleau, donde continuó con las obras iniciadas en tiempo de Francisco I. Estas son dos de las obras que describe en su tratado (fig. 10.16). En la cúpula de la capilla del castillo de Anet (1549-1552) se plasma la maestría en el trabajo de la piedra, la estereotomía, con la que compone una cubierta a base de círculos, que se refleja también en el suelo, una obra con la que de l'Orme pretendió crear algo nuevo y nunca visto, y es efectivamente una obra que no deja impasible a quien la contempla. Ese alarde de diseño y saber constructivo lo reflejó también en el pórtico de acceso al castillo de Anet, creado a base de bloques rematados por balaustradas que se superponen hasta llegar al que alberga el reloj, con unos perros que se mueven a los lados del venado al dar las horas, ejemplo de la pasión por la ciencia y los ingenios en las cortes europeas (fig. 10.17). Asimismo debemos seña-

lar su magistral uso de las trompas como elemento sustentante en algunas de sus obras, o sus escaleras de Anet y de Fontainebleau.

Figura 10.16. Philibert de l'Orme, Cúpula de la capilla del castillo de Anet. 1549-1552.

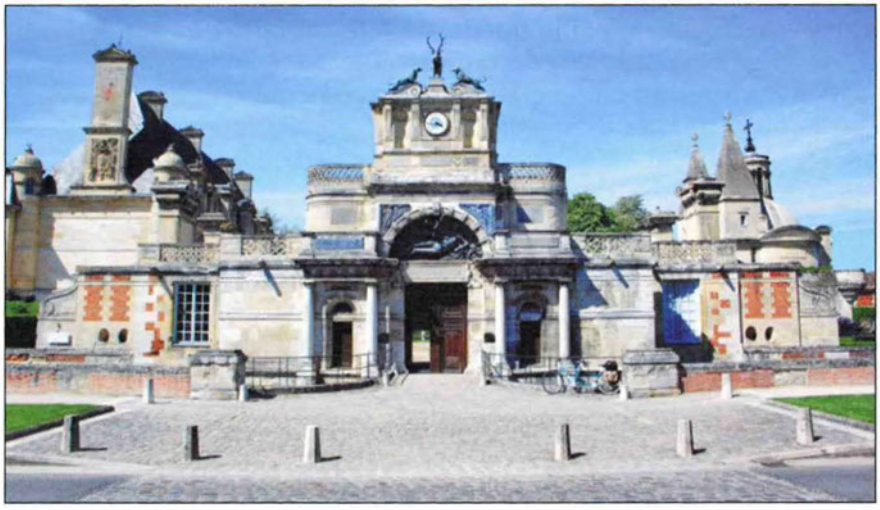


Figura 10.17. Philibert de l'Orme pórtico del castillo de Anet. Castillo inicado en 1547.

Ya dijimos que el Renacimiento en Francia, al igual que en España, fue por lo general construido en piedra. Philibert de l'Orme fue el primero que dio a la imprenta sus conocimientos sobre los cortes de piedra y las trazas de cantería en 1567. En el *Premier tome de l'Architecture* dedicó dos de los nueve libros que lo componen a las trazas para la cantería. En torno a este oficio de cantero se tejió a veces un aura de secreto, de algo que no debía ser divulgado, cuando en realidad fue una profesión que se transmitió con la enseñanza práctica, de padres a hijos y en talleres. Se utilizó el dibujo para explicarlo, pero también maquetas o modelos de cada una de las piezas de piedra con las que se iba a construir una bóveda, o un arco, para que sirvieran de guía al trabajo de esterotomía, que es como se llamó a partir del siglo XVIII al trabajo de la piedra, con sus cortes y monteas. Como ha señalado Rabasa, antes de que se escribieran los tratados del siglo XVI, el primero de los cuales fue el de De l'Orme, y a finales de siglo en España los manuscritos de Alonso de Vandelvira y Ginés Martínez de Aranda, lo que había para la transmisión del saber de la cantería eran monteas, rasguños y huellas de plantillas, además de un par de páginas del manuscrito de Villard de Honnecourt. Ese valor dado a la piedra en la construcción llevó a De l'Orme a afirmar que las piedras de Francia eran mejores que los mármoles italianos, y además respondían a su clima. (ACM)

Rodrigo Gil de Hontañón

Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577), hijo de Juan Gil de Hontañón, fue uno de los arquitectos que conjugó la nueva arquitectura con las tradiciones constructivas, y si lo traemos a este capítulo es porque constituye un excelente ejemplo de cómo un arquitecto se adapta al cliente, para satisfacerle utilizando un lenguaje arquitectónico u otro en función de lo que se le demanda. Es el arquitecto que hace la catedral de Segovia, el palacio de Monterrey en Salamanca, o la fachada del colegio de San Ildefonso en la universidad de Alcalá de Henares, por poner ejemplos que nos harían pensar en distintos arquitectos si no supiéramos que son obras suyas.

Común a todas sus obras es el excelente trabajo de la piedra. Heredero de una larga y asentada tradición de canteros expertos en el corte de piedras, que construyeron una arquitectura renacentista en España que es sobre todo en piedra, aunque ladrillo y albañilería también se usaran. Resulta interesante la importancia en España y Francia de la cantería, porque es un tema que apenas se encuentra en los tratados fundacionales del Renacimiento en Italia, como son los de Vitruvio y Alberti. La razón sería que muchas de las grandes obras del Renacimiento italiano se construyeron en ladrillo, aunque luego se recubrieran de piedra o mármol.

Conoció bien la obra de otros maestros, como los que trabajaron en la catedral nueva de Salamanca antes de que lo hiciera él: Antón Egas, Juan de Álava o su propio padre, Juan Gil de Hontañón. Otra de las grandes catedrales castellanas, la de Segovia, le ocupó muchos años de su vida, y en su epitafio se lee que fue quien puso la primera piedra en 1525, poco después de la Guerra de las Comunidades, cuando los comuneros se habían hecho fuertes en la antigua catedral que estaba frente al alcázar del emperador. Para evitar riesgos semejantes en el futuro la catedral se trasladó al lugar que hoy ocupa en lo alto de la ciudad, con su fachada principal mirando hacia el alcázar, antes de que Pedro de Brizuela hiciera a comienzos del siglo XVII la plaza mayor y la fachada de la catedral hacia esa plaza. Lo más relevante de la labor de Rodrigo Gil en ella se dio a partir de 1560, y el primer proyecto se debería a su padre. Un lenguaje gótico de arbotantes y bóvedas de crucería se utiliza en una catedral que sin embargo en sus proporciones ya no tiene la verticalidad de otras obras góticas (fig. 10.18). Como ejemplo de la mezcla de sistemas en el Renacimiento español, el palacio de Monterrey en Salamanca, proyectado en 1539 y construido para el tercer conde de Monterrey, no refleja lo que ese conde podía haber visto en Italia cuando acompañó al emperador a Bolonia, y en cambio en las chimeneas hay cierta influencia francesa (Hoag, 1985).

Figura 10.18. Segovia. Catedral de Rodrigo Gil de Hontañón y plaza mayor de Pedro de Brizuela.

Rodrigo Gil es el autor de la fachada del Colegio de San Ildefonso en la Universidad de Alcalá de Henares, fundada por el cardenal Cisneros. Las universidades desde la Edad Media tuvieron edificios representativos en los que atender las necesidades tanto de los estudiantes que necesitaban alojamiento, como de aulas y salones. En ese sentido, fue un modelo de arquitectura universitaria el Colegio de España en Bolonia, fundado en 1364 por el legado papal Gil de Albornoz. Tuvo una primera sede, para albergar a veinte estudiantes españoles, cuya planta pudo derivar de palacios medievales. Tenía un patio cuadrado, una capilla en el eje y habitaciones para los estudiantes, bien iluminadas para permitir el estudio quizá en la tradición de las celdas de los frailes en los conventos medievales de las órdenes mendicantes (Serra Desfilis, 2006). En ese mismo siglo XIV tuvieron edificios específicamente creados para la universidad las de Oxford y Cambridge; en el siglo XV Padua, Siena o Pisa son buen ejemplo, como lo son en España Salamanca y Valladolid (Colegios de Santa Cruz y San Gregorio), pero será ya en el siglo XVI cuando se creen grandes complejos universitarios, como los renovados de Oxford y Cambridge, se hicieron importantes edificios en las universidades italianas, como Bolonia o la Sapienza de Roma, y en España, además de la nueva fachada de la universidad de Salamanca (1519-1524), el cardenal Cisneros creó una nueva universidad en Alcalá de Henares, que fue calificada de "magnífica" por Elio Antonio de Nebrija. De su tiempo se

Figura 10.19. Rodrigo Gil de Hontañón. Fachada del Colegio de San Ildefonso en la Universidad de Alcalá de Henares. 1537-1552.

conserva el Teatro o paraninfo (1518-1526), el gran espacio público para las ceremonias de la universidad. El Colegio de San Ildefonso, de Luis de Vega y Rodrigo Gil –el patio es posterior– tiene una fachada (1537-1552) debida a Rodrigo Gil en la que los principios de simetría y proporciones del Renacimiento –no necesariamente romano, más relacionado con el norte de Italia o con Francia, de donde procedieron varios de los escultores que trabajaron en la fachada– responden a la nueva cultura arquitectónica de aquellos años centrales del siglo. Hoag ha comparado el diseño general de la fachada con el de una reja, en una época en la que la rejería española alcanzó ejemplos casi insuperables (fig. 10.19). Es una de las obras que podemos traer a colación de este arquitecto para hablar de un "bilingüismo" capaz de adaptarse a la demanda de sus clientes. En esta fachada trabajaría como escultor Claudio de Arciniega, que años después proyectó la catedral de México y la portada y ampliación de su universidad, que se había fundado en 1551.

Muchas de las ideas de Rodrigo Gil sobre arquitectura las conocemos porque las incorporó Simón García más de un siglo después en su manuscrito *Compendio de arquitectura y simetría de los templos* (entre 1681 y 1683) (fig. 10.20). Simón García utilizó a Rodrigo Gil aunque posiblemente algunas de las ideas y planteamientos sobre la construcción de los templos se debieran al padre de Rodrigo, Juan Gil de Hontañón. (ACM)

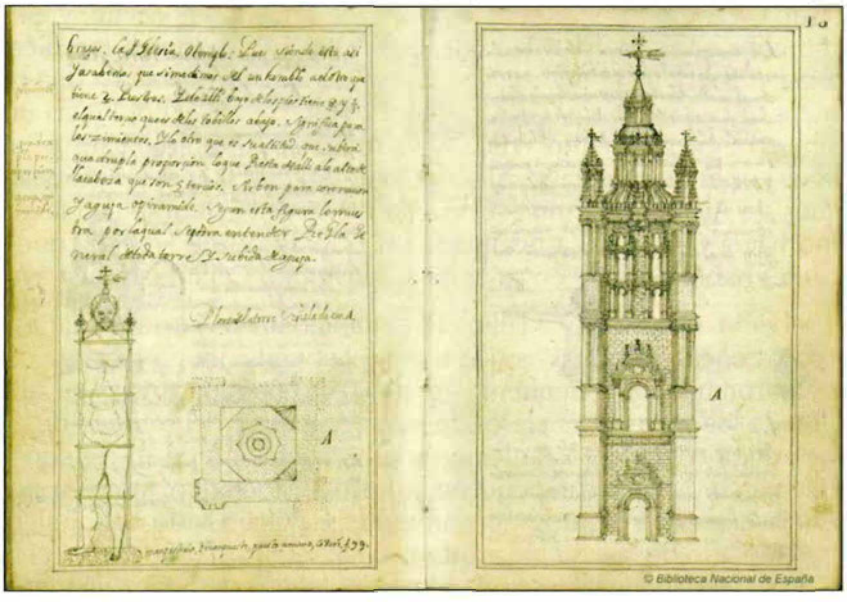


Figura 10.20. Segovia. Dibujos de Rodrigo Gil en el manuscrito de Simón García, *Compendio de architectura y simetría de los templos*. 1681-1683. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Leone Leoni, el ascenso social de un escultor en la corte

La carrera del escultor aretino Leone Leoni (*ca.* 1509-1590) es un buen ejemplo de las posibilidades de ascenso social para un artista en el entorno de la corte (Helmstutler di Dio, 2011). Leoni tenía un origen humilde, procedía de una familia de talladores de piedra, y en 1540 había sido condenado a galeras por un ataque a un joyero papal. Sin embargo en 1549 fue recibido entre regalos en la corte imperial de Carlos V, entonces en Bruselas, y recibió un título de nobleza y el regalo de una casa en Milán. El emperador le nombró su escultor principal y le convirtió en hombre de corte: "*familiarem et aulicum nostrum continuum domesticum*". Una carta de Leoni al cardenal Granvela (a quien conocía desde 1537 cuando aquel era estudiante en Padua) muestra la medida del salto social que suponía esta invitación a entrar al servicio de Carlos V, así como la lectura de sus deberes en términos clásicos:

> *"¿Es verdad esto que me ha sido escrito? [...] llamarme señor, e incluso excelente escultor me ha hecho ser humilde, pero incluso he llegado a creer que puede ser cierto y que estoy comenzando a andar derecho en la vida, y [me hace] fantasear con otro mundo, el otro mundo, y querer hacer coliseos, estatuas colosales, tumbas, obeliscos, como si estuviera poseído, o peor".*

La amplia correspondencia entre Granvela y Leoni muestra que el escultor llevaba un tiempo sirviendo como enlace imperial en Milán, y en algunos momentos también en la corte papal. Leoni, que tenía también una importante relación con su paisano Pietro Aretino, pertenecía a una red de contactos que incluía al primero junto a Tiziano, Sansovino, Pietro Bembo y Ludovico Dolce. Aretino y Granvela impulsaron también sus primeros encargos cortesanos en Italia, al servicio de Andrea Doria en Génova y del Marqués de Ávalos y Ferrante Gonzaga en Milán. Este impulso facilitó el camino hacia Carlos V. La rivalidad con Francisco I de Francia, que unos años antes había acogido en su corte a Benvenuto Cellini también ayudó.

El servicio a Carlos V y a Felipe II, el trabajo en las cortes italianas y los numerosos encargos privados que recibió Leone Leoni en su larga carrera le procuraron una riqueza que no era habitual entre los artistas de su tiempo. Uno de los signos más claros de esta situación y del estatuto de nobleza que adquirió fue la construcción y ornamentación de su residencia en Milán, concebida como un pequeño palacio aristocrático, tanto en su magnificencia como en su programa simbólico. Por un lado Leoni siguió el ejemplo literario de la casa del artista que Filarete había situado en el barrio noble de su ciudad ideal Sforzinda, donde el ingenio ocupaba un lugar relevante entre otras decoraciones escultóricas de la fachada. Por otro lado continuó la tradición de las casas principales levantadas por Andrea Mantegna, Giulio Romano y Giorgio Vasari, que reclamaban la posición social del artis-

ta cortesano desde su erudición y su práctica pictórica y arquitectónica. Con estos precedentes Leoni enfatizó sobre todo la exhibición de su nobleza personal a través de signos entre los que destacaba una notable colección artística, que, según establecía en su testamento, debía permanecer unida en su transmisión a sus descendientes. Sus retratos, como había hecho igualmente Tiziano poco antes, destacaban la cadena de oro que le había entregado Granvela, dado que esta era una señal de nobleza que remitía a los romanos (fig. 10.21). (AUH)

Figura 10.21. Leone Leoni, *Autorretrato*. 1541. Washington, The National Gallery of Art .

Los hospitales

La fundación de los hospitales en las ciudades desde la Edad Media requirió de grandes inversiones, y por lo tanto necesitaron de patronos poderosos. Además debían estar preocupados por el bien público, por beneficiar a otros con sus inversiones, ya no era su palacio, su iglesia... eran obras públicas que iban a ser utilizadas por pobres, peregrinos, ancianos o enfermos, aunque todo redundara en la magnificencia de los promotores, puesto que se construyeron edificios suntuosos, en el sentido del término latino: *"sumptuosus: qui inmoderatum sumptum facit"*.

El modelo de hospital que llegó a España en tiempo de los Reyes Católicos procede de Italia. Allí la planta en forma de cruz ya se había utilizado

en los hospitales de Florencia, Mantua, Cremona, Pavía y Siena, todo lo cual confluyó en el Hospital Mayor de Milán (1456-1465) de Filarete, que representó en su tratado, pero también en el hospital del Santo Spirito in Sassia de Roma (1474-1482). De esa larga tradición, generada por su funcionalidad, y el origen de cuya traza ha llevado a pensar en Alberti o Rosellino por haber sido varios de ellos aprobados por Nicolás V, son herederos los hospitales de los Reyes Católicos, con forma de cruz griega que generaba cuatro patios, y que podía duplicarse según los casos, con lo que se adaptaba perfectamente a las necesidades asistenciales (fig. 10.22).

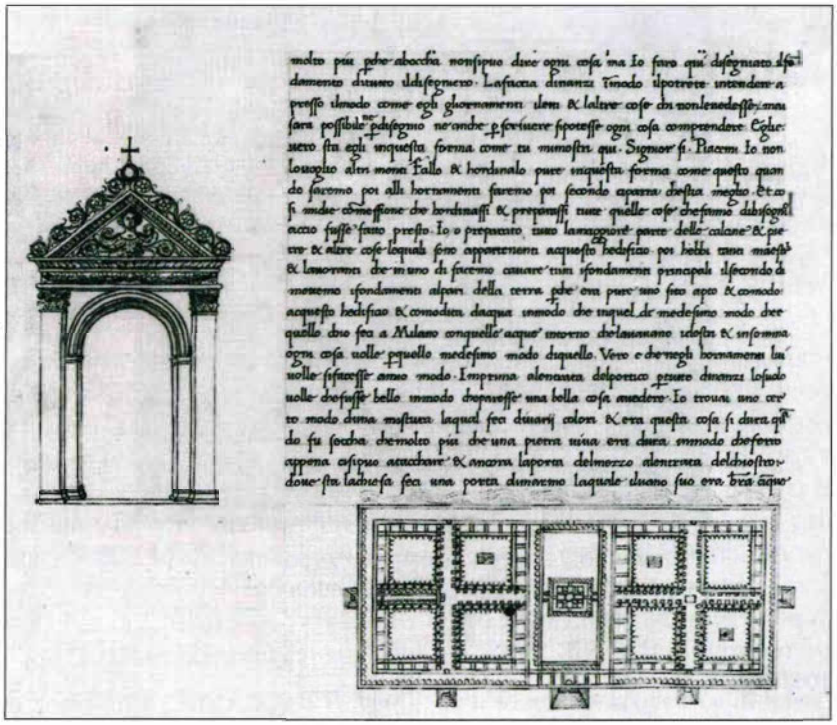


Figura 10.22. Hospital de Milán. 1456-1465. Antonio Averlino, Il Filarete, *Tratado de architectura. ca.* 1465.

El arquitecto que proyectó el hospital de Santiago de Compostela fue Enrique Egas. Tiene dos patios con galerías, para hombres y mujeres, y la iglesia en el centro para que los enfermos pudieran asistir a las ceremonias religiosas, lo que se traduce en una planta en forma de T, como la del de Santo Spirito in Sassia. Aunque Egas no fue a Italia, los modelos circulaban en dibujos y noticias, y la relación con Roma de la corte de los Reyes Cató-

licos la hemos visto, entre otros, con el ejemplo de San Pietro in Montorio, por lo que nada de extraño tiene la importación de esta solución constructiva tan funcional. De este hospital de Santiago escribía Cristóbal de Villalón en 1539 que "Los Cathólicos Reyes fundaron en Compostela una casa para peregrinos que excede aquel antiguo Dionisio de Rodas". Aunque al principio se pensó hacerlo anexo al monasterio de San Martín Pinario, siguiendo la tradición medieval de las enfermerías y hospitales para pobres de los monasterios, finalmente se hizo un edificio pensado solo para el fin de hospital "a nuestras costas el cual entendemos dotar de nuestras propias rentas, para recibir y aposentar los pobres enfermos y peregrinos" según leemos en el Memorial que los reyes mandaron a la ciudad en 1499. En 1511 ya estaba en funcionamiento aunque sin acabar. Después de Enrique Egas intervinieron otros arquitectos: Juan de Álava, el arquitecto de San Esteban de Salamanca proyectó la bóveda de la capilla, y Rodrigo Gil de Hontañón rehízo los patios. En otro aspecto, su decoración, con el rico trabajo de la piedra, se ha puesto en relación con el arte manuelino portugués, porque lo mismo que maestros portugueses trabajaron en la Santiago renacentista, muchos maestros de cantería montañeses llegaron a Portugal a través de Galicia. Y como fundación real, el programa iconográfico de la portada incluye los medallones con la efigie de los reyes, además de unas figuras que hablan de la curación tanto física como espiritual. La Bula del papa Julio II de 1512 declaró el terreno del hospital eximido de la jurisdicción del arzobispado, lo que llevó a enfrentamientos entre el hospital –en las figuras del Administrador y del Capellán Mayor– y la iglesia compostelana (fig. 10.23). Resulta interesante la relación de este edificio con la ciudad, que se refleja en que

Figura 10.23. Enrique Egas, Hospital de Santiago de Compostela. *ca.* 1499-1511.

esa jurisdicción autónoma se tradujo en las cadenas que marcan ese límite en la lonja delantera. La pelea fue a más, y fue frecuente que el cabildo construyera tablados efímeros para ver las fiestas de la plaza delante de esa lonja, con lo que impedían la vista al administrador y los miembros del hospital, con la consiguiente protesta por parte de estos. El hospital Real de Granada lo fundaron también los Reyes Católicos en 1504, y tanto este como el de Santa Cruz de Toledo, iniciado el mismo año y financiado por el cardenal Mendoza y destinado a acoger niños expósitos, se consideran obra también de Enrique Egas, teniendo ambos planta en forma de cruz.

Para los peregrinos del Camino de Santiago se construyó el hospital de San Marcos de León, con un programa iconográfico en los tondos de su fachada que exalta el linaje del emperador Carlos V, así como a la Orden de Santiago que lo construyó. De la enorme fachada, decorada con pilastras con grutescos, solo la parte derecha es del Renacimiento, la otra es una ampliación del siglo XVIII. Los arquitectos que tuvieron mayor peso en su construcción fueron Juan de Horozco, que había trabajado en Salamanca, Juan de Badajoz el Mozo y Martín de Villareal. En el programa decorativo se ha visto la influencia erasmista, en concreto del *Enchiridion*, o manual del caballero cristiano. Sin duda quien dio el programa iconográfico procedía de los círculos humanistas más avanzados de las universidades y de la corte imperial, siendo una de las hipótesis que fuera el culto y poderoso secretario del emperador, Francisco de los Cobos, Comendador de la Orden de Santiago, quien lo diera. Incluye medallones con bustos de emperado-

Figura 10.24. Fachada del Hospital de San Marcos de León. 1533-1541.

res romanos, superados por Carlos V como dice una inscripción: "*Karolus imperator hispanus Rex melior Traiano, felicitor Augusto*". El linaje del emperador, desde sus abuelos los Reyes Católicos, se representa en los tondos de la fachada, entre figuras de la antigua Roma, de la guerra de Troya y de la historia de España. Las fechas de las inscripciones, entre 1533 y 1541 enmarcan el triunfo imperial en Túnez de 1535, celebrado con famosos tapices, o con el recordado viaje de Carlos V por Italia. Así pues, hemos visto hospitales fundados por los reyes, por cardenales, y ahora por una orden de caballería que tenía como finalidad "asegurar el paso a los peregrinos que venían en romería a Santiago de Galicia". En el diccionario de Covarrubias de 1611 seguimos leyendo: "... hicieron hospitales en diversas paradas, por todo el camino que va desde Santiago a Francia. Entre los demás, el que se edificó en el arrabal de la ciudad de León con nombre de san Marcos, fue el principal de todos". El rey de España era maestre principal de la orden, así que el hospital se levantó a mayor gloria del rey, de la cristiandad y de la poderosa orden de Santiago, gracias a cuyas rentas se construyó (fig. 10.24).

Acabamos con el Hospital de San Juan Bautista de Afuera de Toledo (1541-1625), fundación del cardenal Juan Tavera extramuros de la ciudad, siguiendo así los principios de higiene urbana que planteaban los tratados y la experiencia (fig. 10.25). Lo proyectó Alonso de Covarrubias en 1540, y en

Figura 10.25. Hospital de San Juan Bautista de Afuera o Tavera. 1541-1625. Toledo.

1544, al haber decidido el cardenal que la iglesia funcionara como capilla funeraria para ser enterrado allí, se plantearon trazas para una iglesia de planta central con cúpula, aunque acabó siendo de planta de cruz latina con la intervención de Hernán González de Lara, sucesor de Covarrubias en las obras. Tiene dos patios separados por una crujía compartida, que marca desde la puerta el eje axial que acaba en la iglesia. Como resume Marías (1989) "esta obra representa en la arquitectura castellana una ruptura radical por su clasicismo, su desornamentación y su empleo del rústico". La relevancia de la obra lo llevó a aparecer como maqueta o modelo de bulto en una de las vistas de Toledo pintadas por El Greco. (ACM)

Bibliografía comentada

BLUNT, A. (1953): *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*. Madrid, Cátedra, 1977.
Un manual clásico y siempre de referencia sobre la producción artística y la arquitectura francesa.

GOLDTHWAITE, R. A. (1993): *Wealth and the demand for Art in Italy 1300-1600*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
Escrito desde una orientación inicial de historia económica, es una interesante introducción a la historia del arte del periodo en conexión con los flujos económicos y con el contexto económico, social y cultural de los bienes artísticos.

HOLLINGSWORTH, M. (2002): *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: de 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid, Akal.
Publicado por primera vez en lengua inglesa en 1994, fue una de las primeras obras de síntesis sobre historia del mecenazgo/patronazgo/encargo artístico en el Renacimiento. Buena introducción a las condiciones de producción y recepción de las obras de arte en el periodo y al entorno cultural de las cortes.

HELMSTUTLER DI DIO, K. (2011): *Leone Leoni and the status of the artist at the end of the Renaissance*, Farnham, Ashgate.
Resultado de una reciente tesis doctoral sobre Leoni. Interesante trabajo que analiza la carrera del escultor considerando el impacto que tuvo su servicio a las cortes en su posición social.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes (ediciones modernas en castellano y repertorios)

ALBERTI, L. B.: *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Tecnos, 1999 (manuscritos latinos de hacia 1435-6 y 1450).

ALBERTI, L. B.: *De Re Aedificatoria*. Madrid, Akal, 1991 (acabado en 1452 y publicado en 1485).

BAROCCHI, P.: *Scritti d'arte del Cinquecento*. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1971-1973.

CELLINI, B.: *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid, Akal, 1989 (textos originales de mediados del siglo XVI).

CELLINI, B.: *Vida*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

CENNINI, C.: *El libro del arte*. Madrid, Akal, 2002 (texto original escrito a finales del siglo XIV).

DA VINCI, L.: *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 1976 (recopilación de escritos de finales del siglo XV e inicios del XVI).

DOLCE, L.: *Diálogo de la pintura*. Madrid, Akal, 2010 (primera edición italiana de 1557).

DURERO, A.: *De la medida*. Madrid, Akal, 2000 (primera edición alemana de 1525).

FERNÁNDEZ ARENAS, J., ed. (1982): *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, VI. Renacimiento y Barroco en España*. Barcelona. Gustavo Gili.

GARCÍA MELERO, J. E. (2002): *Literatura española sobre artes plásticas. Volumen I: Bibliografía impresa en España entre los siglos XVI y XVIII*. Madrid, Editorial Encuentro.

GARRIGA, J. (1983): *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. IV. Renacimiento en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili.

GÁURICO, P.: *Sobre la escultura*. Madrid, Akal, 1989 (primera edición italiana de 1504).

GUEVARA, F.: *Comentario de la pintura y pintores antiguos*. Madrid, Akal, 2016 (manuscrito original de hacia 1560).

HOLANDA, F. de: *De la pintura antigua y Diálogo de la pintura*. Madrid, Visor, 2003 (sobre la versión castellana de Manuel Denis de 1563).

KLEIN, R. y ZERNER, H., eds. (1996): *Italian art, 1500-1600: sources and documents*. Englewood Cliffs, New Jersey.

PACIOLI, L.: *La Divina Proporción*. Madrid, Akal, 1991 (finalizado en 1497 y primera edición italiana en 1509).

PALLADIO, A.: *Las antigüedades de Roma*. Madrd, Akal, 2008 (primera edición italiana de 1554).

PALLADIO, A.: *Los cuatro libros de arquitectura*. Madrid, Akal, 2015 (primera edición italiana de 1570).

PINO, P.: *El diálogo de la pintura*. Kraft, 1968 (primera edición italiana de 1548).

SERLIO, S.: *Tercero y cuarto libro de arquitectura*. Ed. facsímil de la traducción de F. Villalpando de Toledo en 1552. Valencia, Albatros, 1977.

SIGÜENZA, J. de: *Fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Aguilar, 1963 (primera edición dentro de su *Historia de la Orden de San Jerónimo* en 1595-1605).

VAN MANDER, K.: *Vidas de pintores flamencos*. Madrid, Casimiro, 2012 (primera edición flamenca de 1604).

VASARI, G.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros días*. Madrid, Cátedra, 2002 (ediciones originales italianas en 1550 y 1568).

VIGNOLA, G. B.: *Regla de los cinco órdenes de architectura*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1996 (primera edición italiana de 1562).

VITRUVIO POLION, M. L. : *Los Diez Libros de Arquitectura*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Bibliografía

AJMAR-WOLLHEIM, M., DENNIS, F., eds. (2006): *At home in Renaissance Italy*. London, Victoria and Albert Museum.

ALBERTS, L. (2015): "The *studiolo* of Francesco de'Medici: A Recently-Found Inventory". *Arts 2.0,* Summer 2015.

ALCALÁ, L. E. , ed. (2002): *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica.* Madrid, Ediciones El Viso.

ALONSO, B., DE CARLOS, Mª. C., PEREDA, F. (2005): *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte.* Valladolid, Universidad de Valladolid.

ALONSO RUIZ, B. Ed. (2011): *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América.* Madrid, Sílex.

ALONSO RUIZ, B., RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C., coords. (2016): *1514 Arquitectos tardogóticos en la encrucijada.* Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.

ÁLVARO ZAMORA, M.I., IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. CRIADO MAINAR, J. coords. (2012): *La arquitectura jesuítica. Actas del Simposio internacional.* Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

ÁLVARO ZAMORA, M.I., IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., coords. (2014): *La Compañía de Jesús y las artes. Nuevas perspectivas de investigación.* Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

ÁLVAREZ LOPERA, J., ed. (1999): Catálogo de la exposición *El Greco. Identidad y transformación. Creta, Italia, España.* Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

ÁLVAREZ LOPERA, J. (1987): *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica de El Greco en el siglo XIX.* Madrid, Fundación Universitaria Española.

ÁLVAREZ LOPERA, J. (2005): *El Greco. Estudio y catálogo.* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

AMES-LEWIS, F. y ROGERS, M., eds. (1998): *Concepts of Beauty in Renaissance Art.* Aldershot, Ashgate.

AMPLIATO BRIONES, A. L. (1996): *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de D. Siloe, A. Vandelvira y H. Ruiz.* Sevilla, Universidad de Sevilla.

ANTAL, F. (1989): *El mundo florentino y su ambiente social: la república burguesa anterior a Cosme de Medicis, siglos XIV-XV.* Madrid, Alianza.

ANTAL, F. (1988): *Rafael entre el clasicismo y el manierismo.* Madrid, Visor.

ARGAN, G.C. (1981), *Brunelleschi.* Madrid, Xarait.

ARGAN, G. C. (1987): *Renacimiento y Barroco.* Madrid, Akal.

ARIAS DE COSSÍO, A. M. (2009): *El Arte del Renacimiento español.* Madrid, Encuentro.

AVERY, C. (1982): *Florentine Renaissance Sculpture*. Londres, John Murray Publishers.

BAILEY, G. A. (2003): *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565-1610*. Toronto, University of Toronto Press.

BANGO, I. y MARÍAS, F. (1982): *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Madrid, Silex.

BARASCH, M. (2001): *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza.

BARBEITO, J. M. (1992): *El Alcázar de Madrid*. Madrid, COAM.

BARKAN, L. (1999): *Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven, Yale University Press.

BARNES, B. (1998): *Michelangelo's Last Judgement. The Renaissance response*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press.

BAROCCHI, P (1971-73): *Scritti d'Arte del Cinquecento. La Letteratura italiana. Storia e testi*. Milán-Nápoles, R. Ricciardi.

BAROCCCHI, P. (1979): "Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi". En Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problema. Volume secondo. L'artista e il pubblico. Torino, Giulio Einaudi.

BAROCCHI, P. GAETA BERTELÀ, G. (1993): *Collezionismo mediceo: Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando: documenti 1540-1587*. Modena, Franco Cosimo Panini.

BATTILOTTI, D., BELLUZZI, A. y BELLI, G. eds. (2011): *Nati sotto Mercurio. Le architetture del mercante nel Rinascimento fiorentino*. Florencia, Polistampa.

BAZZANO, N. (2016), *Palermo fastosissima. Ceremonie citadine in età spagnola*. Palermo University Press, Palermo.

BAXANDALL, M. (1996): *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos*. Madrid, A. Machado Libros.

BAXANDALL, M. (1978): *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, Gustavo Gili.

BELOZERSKAYA, Marina (2002): *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts Across Europe*. Cambridge, Cambridge University Press.

BELTING, H. (2007): *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz.

BELTING, Hans (2012): *Florencia y Bagdag. Una historia de la Mirada entre Oriente y Occidente*. Barcelona, Akal.

BELTRAMINI, G., BURNS, H., eds.(2009): Catálogo de la exposición *Palladio*. Madrid, La Caixa-Turner.

BELTRAMO, S., CANTATORE, F. y FOLIN, M., eds. (2016): *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Quattrocento*. Leiden-Boston, Brill.

BENEVOLO, L. (1972): *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Madrid, Taurus.

BENITO, F., ed. (2000): Catálogo de la exposición *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano.

BERTI, L. (2002): *Il príncipe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*. Maschietto Editore.

BIALOSTOCKI, J. (1999): *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid, Istmo.

BIALOSTOCKI, J. (1973): *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral.

BIALOSTOCKI, J. (1976): *The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary, Bohemia, Poland*. Oxford, Phaidon Press.

BLUNT, A. (1992): *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*. Madrid, Cátedra.

BLUNT, A. (1979): *Teoría de las artes en Italia 1400-1600*. Madrid, Cátedra.

BORSI, F. (1989): *Bramante*. Milano, Electa.

BOUDON, F. (1988): "Les livres d'architecture de Jacques Androuet Du Cerceau". En GUILLAUME, J. ed., *Les traités d'architecture de la Renaissance*. París, Picard, pp. 367-396.

BOUZA, F. (1998): *Imagen y propaganda: capítulos de la historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid, Akal.

BOUZA, F. (2003): *Palabra e imagen en la corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid, Ábada.

BRIGANTI, G., ed. (1987): *La pittura in Italia. Il Cinquecento*. Milán, Electa.

BROWN, J., BÉRCHEZ, J. y ACALÁ, L.E., eds., (1999): *Los siglos de Oro en los virreinatos de América. 1550-1700*. Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.

BRUSCHI, A. (1987): *Bramante*. Bilbao, Xarait. Con estudio de F. Marías sobre "Bramante en España".

BRUSCHI, A., ed. (2002): *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*. Milano, Electa.

BURCKHARDT, J. (1860): *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Edición castellana reciente en *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid, Akal, 2004.

BURKE, P. (2016): *Hybrid Renaissance. Culture, Language, Architecture.* Budapest, Central European University Press.

BURKE, P. (2000): *El Renacimiento europeo. Centros y periferias.* Barcelona, Crítica.

BURKE, P. (1993): *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia.* Madrid, Alianza.

BURKE, P. (1993): *El Renacimiento.* Barcelona, Crítica.

BURY, J. B. (1976): "The stylistic term Plateresque", *The Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, XXXIX.

BURNS, H. (2012): *La villa italiana del Rinascimento. Forme e funzioni delle residenze di campagna, dal castello alla villa palladiana.* Vicenza, Costabissara.

BUSTAMANTE, A. (1994): *La Octava Maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II.* Madrid, Alpuerto.

CALABI, D., ed. (1997): *Fabbriche, piazze, mercati. La città italiana nel Rinascimento.* Roma, Officina Edizione.

CALABI, D. , SVALDUZ, E., eds. (2010): *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Vol. VI. Luoghi, spazi, architetture.* Vicenza, Angelo Colla.

CALÍ, M. (1994): *De Miguel Ángel a El Escorial. Momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI.* Madrid, Akal.

CALVO SERRALLER, F. y PORTUS, J. (2001): *Fuentes de la Historia del Arte II.* Madrid, Historia 16.

CÁMARA, A. (1986): *El manierismo en Italia.* Madrid, La muralla.

CÁMARA, A. (1988): *Ensayo para una historia de la historiografía del Manierismo.* Madrid, FUE.

CÁMARA, A. (1990): *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio.* Madrid, El Arquero.

CÁMARA, A. (1993): *Mantegna.* Madrid, Historia 16.

CÁMARA, A. (1995): *El Greco.* Madrid, Historia 16.

CÁMARA, A. (1998), *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II.* Madrid, Nerea.

CÁMARA, A., MOREIRA, R., VIGANÒ, M. (2010), *Leonardo Turriano, ingeniero del rey.* Madrid, Fundación Juanelo Turriano.

CAMARERO BULLÓN, C., LABRADOR ARROYO, F. (2017): *La extensión de la Corte: los Sitios Reales.* Madrid, Universidad Autónoma.

CAMEROTA, F. (2006): *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*. Milano, Mondadori Electa.

CAMEROTA, F., MINIATI, M. (eds.) (2008): Catálogo de la exposición *I Medici e le scienze: strumenti e macchine nelle collezioni granducali*. Firenze, Giunti.

CAMPBELL, L. (1990): *Renaissance Portraits*. New Haven, Yale University Press.

CAMPBELL, S. J. y WELCH, E., eds. (2004): *Artists at court, image-making and identity (1300-1550)*. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

CAMPBELL, S. J. (2004), *The cabinet of Eros: renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella d'Este*. Yale University Press.

CAMPBELL, S. J., MILNER, S. J., eds. (2004), *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*. Cambridge, Cambridge University Press.

CAMPBELL, E. J. (2015): *Old Women and Art in the Early Modern Italian Domestic Interior*. Aldershot, Ashgate.

CAMPBELL, S. J. y COLE, Michael W (2012): *A New History of Italian Renaissance Art*. Londres, Thames and Hudson.

CAMPBELL, T. P. ed. (2002): *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. New Haven, Yale University Press.

CANTATORE, F. (2007): *San Pietro in Montorio. La Chiesa dei Re Cattolici a Roma*. Roma, Edizioni Quasar.

CANTATORE, F. y otros (2016), *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*. Atti del Convegno Internazionale Roma 2-4 novembre 2015. Roma, Roma nel Rinascimento.

CARPO, M. (2003): *La arquitectura en la era de la imprenta*. Madrid, Cátedra.

CASTELNUOVO, E. y GINZBURG, C. (1979): "Centro e periferia". En VV. AA., *Storia dell'arte italiana. 1 Questioni e metodi*, Turín, Giulio Einaudi.

CASTILLO OREJA, M. A. (1989): *Renacimiento y Manierismo en España*. Madrid, Historia 16.

CHAMBERS, D. S. (1970): *Patrons and artists in the Italian Renaissance*. Londres, Macmillan Publishers.

CHASTEL, A. (1982): *Arte y Humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Madrid, Cátedra.

CHASTEL, A. (1982): *El arte italiano*. Madrid, Akal.

CHASTEL, A. (1986): *El saco de Roma 1527*. Madrid, Espasa Calpe.

CHASTEL, A., GUILLAUME, J. eds. (1985): *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*. París, Picard.

CHATENET, M. y DE JONGE, K., eds. (2014): *Le prince, la princesse et leur logis. Manières d'habiter dans l'élite aristocratique européenne (1400-1700)*. París, Picard.

CHECA, F. ed. (1992): Catálogo de la exposición *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Madrid, Ministerio de Cultura.

CHECA, F., dir. (1994): Catálogo de la exposición *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*. Madrid, Nerea.

CHECA, F., ed. (2000): Catálogo de la exposición. *Carolus*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

CHECA, F. dir. (2004): Catálogo de la exposición *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado (Quinto centenario de Isabel la Católica 1504-2004)*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León.

CHECA, F., FALOMIR, M. y PORTÚS, J., eds. (2000): *Carlos V, retratos de familia*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

CHECA, F. (1999): *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid, El Viso.

CHECA, F. (1993): *Durero*. Madrid, Historia 16.

CHECA, F. (1992): *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid, Nerea.

CHECA, F. (1983/2005): *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid, Cátedra.

CHECA, F. (1994): *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid, Nerea.

CHECA, F. (2013): *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons.

CHECA, F. (2015): *Natura potentior ars. Tiziano en las primeras fuentes (1513-1681)*. Madrid, Akal.

CHECA, F. y GARCÍA, B. (2005): *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes.

CHECA, F. y GARCÍA; B., eds. (2011): *Los Triunfos de Aracné. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes.

CHIPPS, J. (2004): *The Northern Renaissance*. Londres, Phaidon Press.

CHRISTIAN, K. W. y DROGIN, D. L., eds. (2010): *Patronage and Italian Renaissance Sculpture*, Farnham, Ashgate.

COLE, A. (2016): *Italian Renaissance Courts: Art, Pleasure and Power*. Londres, Laurence King Publishing.

COLE, B. (1983): *The Renaissance Artist at Work. From Pisano to Titian*. Nueva York, Harper & Row.

COMPANY, X. (1987): *La Pintura del Renaixement*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.

COMPANY, X., FRANCO, B. , REGA, I., eds. (2014): *Bramante en Roma, Roma en España. Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*. Lleida, Universitat de Lleida.

CONFORTI, C. (1997): "Cupole, chiese a pianta centrale e culto mariano nel Rrinascimento italiano". En C. CONFORTI, ed., *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cúpula dal Pantheon al Novecento*. Milano, Electa, pp. 67-85.

CONFORTI , C.Y R. J. TUTTLE,R. J., eds. (2001): *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*. Milano, Electa.

COOPER, T. (2012): *Citizen Portrait. Portrait Painting and the Urban Elite of Tudor and Jacobean England and Wales*. New Haven, Yale University Press.

CRIADO MAINAR, J. (1996): *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*. Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses.

CUADRIELLO, J., (1999): "El reino y la construcción del pasado: los cuadros de historia". En BROWN, J., BÉRCHEZ, J. Y ALCALÁ. L.E., eds., *Los siglos de Oro en los virreinatos de América. 1550-1700*. Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 77-88.

DACOS, N. (1979): "Arte italiana e arte antica". En *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problema. Volume terzo. L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*. Torino, Giulio Einaudi.

DE DIVITIIS, B. (2010): "I palazzi dei nobili e dei mercanti". En CALABI, D., y SVALDUZ, E., eds. *Il Rinascimento italiano e l'Europa. VI. Luoghi,S pazi, Architetture*. Vicenza, Angelo Colla, pp. 443-463.

DE JONGE, K. (2010): "Espacio ceremonial. Intercambios en la arquitectura palaciega entre los Países Bajos borgoñones y España en la Alta Edad Moderna". En K. DE JONGE, B. GARCÍA GARCÍA, A. ESTEBAN ESTRÍNGANA, eds. *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia corte-*

sana en la Europa de los Austrias (1454-1648). Madrid, Fundación Carlos de Amberes, Marcial Pons, pp. 61-90.

DESWARTE, S. (1992): *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa.

DIAS, P. coord. (2002): *El manuelino. El arte portugués en la época de los descubrimientos*. Lisboa, Electa Portugal.

DIDI HUBERMAN, G. (2000): *Devant le temps. L'histoire de l'art et anachronisme des images*. París, Minuit.

DIDI-HUBERMAN, G. (1990): *Devant l'image. Question posée aux fins d'une Histoire de l'Art*. París, Minuit.

DIDI-HUBERMAN, G. (2009): *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* París, Flammarion.

DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, R. (1987), *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid, Alianza Forma.

DUNKERTON, J., ed. (1991): *Giotto to Dürer*. Londres, National Gallery.

EGMOND, F. (2017): *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science 1500-1630*. London, Reaktion Books.

ELKINS, J. y WILLIAMS, R., eds. (2008): *Renaissance Theory*. Londres, Routledge.

FALOMIR FAUS, M., ed. (2008): Catálogo de la exposición *El Retrato del Renacimiento*. Madrid, Museo del Prado.

FALOMIR FAUS, M., ed. (2003): Catálogo de la exposición *Tiziano*. Madrid, Museo del Prado.

FALOMIR FAUS, M. (1996): *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia, Generalitat Valenciana.

FALOMIR FAUS, M. (1994): *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia.

FARAGO, C., ed. (1995): *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*. New Haven, Yale University Press.

FARIELLO, F. (2004): *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX*. Barcelona, Reverte.

FIELD, J. V. (1997): *The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*. Oxford, Oxford University Press.

FINDLEN, P. (1997): "Cabinets, Collecting and Natural Philosophy". En VVAA, *Rudolf II and Praga. The Court and the City*. Thames and Hudson, Skira, pp. 209-219.

FOLIN, M. (2010): "La dimora del príncipe". En CALABI, D., y SVALDUZ, E., eds. *Il Rinascimento italiano e l'Europa. VI. Luoghi, Spazi, Architetture*. Vicenza, Angelo Colla, pp. 345-365 y 776-779.

FORD, B., ed. (1989): *Renaissance and Reformation. 3. The Cambridge Guide to the Art in Britain*. Cambridge, Cambridge University Press.

FORSSMAN, E. (1983): *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Bilbao, Xarait.

FORTINI BROWN, P. (2008): *Arte y vida en la Venecia del Renacimiento*. Madrid, Akal.

FORTINI BROWN, P. (2006): "The venetian casa". En AJMAR-WOLLHEIM, M., DENNIS, F. (eds.) *At home in Renaissance Italy*. London, Victoria and Albert Museum, pp. 50-65.

FRANCASTEL, P. (1970): *Historia de la pintura francesa*. Madrid, Alianza.

FRANCASTEL, P. (1967): *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. París, Gallimard.

FRANCASTEL, P. (1984): *Pintura y sociedad: nacimiento y destrucción de un espacio plástico, del Renacimiento al Cubismo*. Madrid, Cátedra.

FREEDBERG, D. (1978): *Pintura en Italia 1500-1600*. Madrid, Cátedra.

FRIEDLAENDER, W. (1958/1990): *Mannerism and anti-Mannerism in ItalianP ainting*. Nueva York, Columbia University Press.

FROMMEL, CH. L. (1985): "Scale maggiori dei palazzi romani del Rinascimento". En CHASTEL, A., GUILLAUME, J. eds., *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*. París, Picard, pp. 135-143.

FROMMEL, CH. L. (1994): "St. Peter's: the Early History". En MILLON, H. A., ed., *Italian Renaissance Architecture. From Brunelleschi to Michelangelo*. London, Thames and Hudson, pp. 399-423.

FROMMEL, S., LECOMTE, L., eds. (2012): *La place du choeur. Architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes*. Picard/Campisano, París/Roma.

FUSCO, R. de (1990): *El Quattrocento en Italia*. Madrid, Istmo.

GALERA ANDREU, P. (2000): *Andrés de Vandelvira*. Madrid, Akal.

GALLUCCI, M. A. (2003): *Benvenuto Cellini. Sexuality, Masculinity, and Artistic Identity in Renaissance* Italy, Nueva York, Palgrave Mamillan.

GALLUZZI, P. (1996): *Gli ingegneri del Rinascimento. Da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*. Firenze, Giunti.

GARCÍA SÁIZ, C., "Nuevos materiales para nuevas expresiones". En BROWN, J., BÉRCHEZ, J. y ALCALÁ. L.E., *Los siglos de Oro en los*

virreinatos de América. 1550-1700. Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 127-142.

GERAD, V. (1984): *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI.* Madrid.

GIAMPAOLO, M. de (1993): *Los frescos italianos de El Escorial.* Madrid, Electa.

GOFFEN, R. (1991): *Devozione e Comittenza. Bellini, Tiziano e i Frari.* Venecia, Marsilio.

GOLDSTEIN, C. (2013): *Pieter Bruegel and the Culture of the Early Modern Dinner Party*, Farnham, Ashgate.

GOLDTHWAITE, R. A. (1993): *Wealth and the demand for Art in Italy 1300-1600.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

GOMBRICH, E. H. (2000): *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento 3.* Madrid, Debate.

GOMBRICH, E. H. (2000): *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento 2.* Madrid, Debate.

GOMBRICH, E. H. (2000): *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento 1.* Madrid, Debate.

GOMBRICH, E. (2000): *Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 4.* Madrid, Debate.

GÓMEZ MORENO, M. (1983): *Las águilas del Renacimiento español.* Madrid, Xarait (primera edición de 1941).

GUÉ TRAPIER, E. du (1953): *Luis de Morales and leonardesque influences in Spain.* Nueva York.

GUIDONI, E., MARINO, A. (1982): *Storia dell' urbanistica. Il Cinquecento.* Roma-Bari, Laterza.

GUIDONI, E., CASAMENTO, A., eds. (1999), *L' urbanistica del Cinquecento in Sicilia.* Roma, Edizioni Kappa.

GUILLAUME, J. ed. (1988): *Les traités d' architecture de la Renaissance.* París, Picard.

GUILLAUME, J., ed. (1994): *L' Église dans l' architecture de la Renaissance.* Tours, Centre d'Érudes superieures de la Renaissance.

HALE, J. R. (1990): *Artists and Warfare in the Renaissance.* New Haven & London, Yale University Press.

HALL, M. (1999): *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century.* Nueva York, Cambridge University Press.

HALL, M. y COOPER, T. E., eds. (2013): *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*. Nueva York, Cambridge University Press.

HARBISON, C. (1995): *The mirror of the artist. Northern Renaissance Art in its historical context*. Londres, Calmann and King.

HASKELL, F. y PENNY, N. (1995): *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid, Alianza.

HAUSER, A. (1971): *El Manierismo, crisis del Renacimiento*. Madrid, Guadarrama.

HELMSTUTLER DI DIO, K. (2011): *Leone Leoni and the status of the artist at the end of the Renaissance*, Farnham, Ashgate.

HENDRIX, J. S. y Carman, C. H., eds. (2010): *Renaissance Theories of Vision*, Farnham, Ashgate.

HENRY, T. y JOANNIDES, P. (2013): *El Último Rafael*. Madrid, Museo del Prado.

HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.(2007): "Corte ciudad en Nápoles en el siglo XVI. La construcción de una capital virreinal". En F. CANTÚ ed. *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Roma, Viella, pp. 337-424.

HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. (2013): "La cultura de la villa entre Nápoles y España: los jardines de los Toledo en el siglo XVI". En VVAA, *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocrático dal XVI al XX secolo*. Nápoles, Intesa Sanpaolo.

HILLS, P. (1996): *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Madrid, Akal.

HOAG. J. D. (1985): *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Bilbao, Xarait.

HOLLINGSWORTH, M. (2002): *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: de 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid, Akal.

HOLLSTEIN, F. W. H. (1949): *Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700*. Amsterdam, Menno Hertzberger.

HOLMES, M. (2013): *The Miraculous Image in Renaissance Florence*. New Haven, Yale University Press.

HOPE, C. (1980): *Titian*. Londres, Jupiter Books.

HOWARD, P. (2012): *Creating Magnificence in Renaissance Florence*. Toronto, CRRS.

IBÁÑEZ, P. M. (1999): *Fernando Yáñez de la Almedina (la incógnita Yáñez)*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (2005): *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (2013): "Scientia vs Ars. Architecture contre ornement dans l'Espagne du Quninientos". En TH. VERDIER, ed., *La passion de l'ornement à la Renaissance. Actes du colloque tenu au château de Bournazel les 28 et 29 septembre 2013*. Bournazel y Montpellier, Éditions du buisson, Presses Universitaires de la Mediterranée.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ALONSO RUIZ, B. (2016): "El Cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. Diseño y Construcción". *Artigrama*, núm. 31, pp. 115-202.

JIMÉNEZ DÍAZ, P. (2001): *El coleccionismo manierista de los Austrias entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

JOANNIDES, P. (2001): *Titian to 1518. The Assumption of Genius*. New Haven, Yale University Press.

KATZEW, I., ed. (2012): *Miradas comparadas en los Virreinatos de América*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, y Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art.

KAVALER, E. M. (1999): *Pieter Bruegel: parables of order and enterprise*. Cambridge, Cambridge University Press.

KEMP, M. (1997): *Behind the Picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*. New Haven, Yale University Press.

KEMP. M. (1981/2006): *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford, Oxford University Press.

KEMPERS, B. (1987): *Painting, Power and Patronage. The rise of the professional artist in the Italian Renaissance*. Londres, Penguin Book.

KENT, D. W. (2000): *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance*. New Haven and London, Yale University Press.

KENT, F. W. y SIMONS, P. (1987): *Patronage, art and society in Renaissance Italy*. Nueva York, Oxford University Press.

KERRIGAN, W. y BRADEN, G. (1989): *The Idea of the Renaissance*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

KLEIN, R.: *Form and meaning. Essays on the Renaissance and Modern Art*. Nueva York, The Viking Press, 1979.

KLIBANSKY, R. PANOFKSY, E. y SAXL, F. (1991): *Saturno y la melancolía*. Madrid, Alianza.

KOERNER, J. L. (2004): *The Reformation of the image*. Londres, Reaktion Books.

KRIS, E. y KURZ, O. (1982): *La leyenda del artista*. Madrid, Cátedra.

KRISTELLER, P. O. (1986): *El pensamiento humanista y las artes*. Madrid, Taurus.

KUBLER, G. (1985), *La obra del Escorial*. Madrid, Alianza Editorial.

KUBOVY, M. (1996): *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*. Madrid, Trotta.

LAND, N. E. (1994): *The viewer as a poet. The Renaissance response to art*. University Park, The Pennsylvania State University Press.

LAWRENCE, C., ed. (1997): *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs*. University Park, The Pennsylvania State University Press.

LAYNA SERRANO, F. (1942), *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*. 4 vols. Madrid, Aldus.

LEE, R. W. (1982): *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*. Madrid, Cátedra.

LEWINW, C. F. (1993): *The Sistine Chapel Walls and the Roman Liturgy*, University Park, The Pennsylvania State University Press.

LIEBENWEIN, W. (1992): *Studiolo. Storia e tipología di uno spazio culturale*. Módena, Franco Cosimo Panini.

LINDOW, J. (2007): *The Renaissance Palace in Florence Magnificence and Splendour in Fifteenth-Century Italy*. Aldershot, Ashgate.

LLEÓ, V. (1998): *La Casa de Pilatos*. Madrid, Electa.

LLEÓ, V. (2012): *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.

LÓPEZ RÍOS, S. (2006): "El hombre salvaje entre la Edad Media y el Renacimiento: leyenda oral, iconográfica y literaria". *Cuadernos del CEMyR*, 14, diciembre 2006, pp. 233-249.

LÓPEZ TORRIJOS, R. (2009): *Entre España y Génova. El palacio de Don Álvaro de Bazán en el Viso*. Madrid, Ministerio de Defensa.

LOZANO BARTOLOZZI, M. M. (2011): *Historia del urbanismo en España. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid, Cátedra.

LUBER, F. C. (2001): *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*. Cambridge, Cambridge University Press.

MANN, R. (1994): *El Greco y sus patronos. Tres grandes proyectos*. Madrid, Akal.

MARAVALL, J. A. (1966): *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad.* Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.

MARAVALL, J. A. (1984): *Estudios de historia del pensamiento español.* Madrid, Cultura Hispánica, 1984.

MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A. (1981): *Las ideas artísticas de El Greco (Comentarios a un texto inédito).* Madrid, Cátedra.

MARÍAS, F. (1983): "Orden y modo en la arquitectura española". En E. FORSSMAN, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento.* Bilbao, Xarait, pp. 7-45.

MARÍAS, F. (1983-1986): *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631).* 4 vols. Madrid, Instituto Provincial de investigaciones y estudios toledanos.

MARÍAS, F. (1985): "La escalera imperial en España". En J. GUILLAUME, ed. *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance.* París, Picard.

MARÍAS, F. (1988): "De iglesia a templo: notas sobre la arquitectura religiosa del siglo XVI". En E. E. ROSENTHAL y otros, *Seminario sobre arquitectura imperial.* Universidad de Granada, 1988, pp. 113-135.

MARÍAS, F. (1989): *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español.* Madrid, Taurus.

MARÍAS, F. (1990): *La difusión del Renacimiento.* Madrid, Anaya.

MARÍAS, F. (1992): *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento.* Madrid, Sílex.

MARÍAS, F. (1992): *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari.* Madrid, Real Fundación de Toledo.

MARÍAS, F. (1995): "Las iglesias de planta central en España". En J. GUILLAUME, ed., *Léglise dans l'architecture de la Renaissance.* París, Picard, pp. 133-160MARÍAS, F. (1990): "A propósito del Manierismo y el arte español del XVI", en J. Shearman, Manierismo, Bilbao, Xarait.

MARÍAS, F. (1996): *Teoría del Arte II.* Madrid, Historia 16.

MARÍAS, F. (1997): *El Greco, biografía de un pintor "extravagante".* Madrid, Nerea.

MARÍAS, F. (2014): *El Griego de Toledo.* Madrid, El Viso.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. (1990): *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español.* Valladolid, Universidad de Valladolid.

MARTÍNEZ MONTERO, J. (2014): "Génesis y evolución tipológica de la escalera en la arquitectura del Renacimiento en España". *Ars Bilduma,*

Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco, nº 4, pp. 7-26.

MATEO GÓMEZ, I., GARCÍA GAINZA, M. C. y SUREDA i PONS, J. (2000): *El Renacimiento*. Madrid, Akal.

McHAM, S. B. (2013): *Pliny and the Art of the Italian Renaissance*. New Haven, Yale University Press.

MEISS, M. (1988): *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*. Madrid, Alianza.

MENA, M., ed. (1985): Catálogo de la exposición *Rafael en España*. Madrid, Museo del Prado.

MENA, M., ed. (1995): Catálogo de la exposición *Sebastiano del Piombo en España*. Madrid, Museo del Prado.

MENDES ATANÁZIO, M. C. (1984): *A arte do manuelino. Mecenas, influencias, espaço*. Lisboa, Editorial Presença.

MICHALSKI, S. (1993): *The Reformation and the Visual Arts: the Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*. Londres, Routledge.

MILLON, H. A., ed. (1994): *Italian Renaissance Architecture. From Brunelleschi to Michelangelo*. London, Thames and Hudson.

MORALES, A. J. (1984): *La Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla*. Sevilla.

MORALES, A. J. (1996): *Hernán Ruiz "El Joven"*. Madrid, Akal.

MORÁN TURINA, M. (2010): *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas en la España de los Austrias*. Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica.

MORÁN TURINA, M., CHECA CREMADES, F. (1986): *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*. Madrid, El Viso.

MORÁN, M. y CHECA, F. (1985): *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra.

MOROLLI, G., ACIDINI LUCHINAT, C., MARCHETTI, L. (eds.) (1992): Catálogo de la exposición *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*. Firenze, Silvana Editoriale.

MULCAHY, R. (1999): *Juan Fernández de Navarrete el Mudo, pintor de Felipe II*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

MÜLLER PROFUMO, L. (1985): *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*. Madrid, Cátedra.

MURRAY, P. (1972): *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid, Aguilar.

MURRAY, L. (1995): *El alto Renacimiento y el Manierismo*. Barcelona, Destino.

NADER, H. (1986), *Los Mendoza y el renacimiento español*. Guadalajara, Institución provincial de cultura marqués de Santillana.

NAGEL, A. (2011): *The Controversy of Renaissance Art*. Chicago, Chicago University Press.

NAGEL, A. (2012): *Medieval Modern. Art Out of Time*. Londres, Thames and Hudson.

NAGEL, A. y WOOD, C. S. (2010): *Anachronic Renaissance*. Nueva York, Zone Books.

NATALI, A., CONFORTI, C., eds. (2011): Catálogo de la exposición *Vasari gli Uffizi e il Duca*. Firenze, Giunti Editore.

NAVASCUÉS, P. (1998): *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Madrid.

NICHOLS, T. (2013): *Titian and the End of the Venetian Renaissance*. Londres, Reaktion Books.

NICHOLS, T. (2016): *Renaissance Art in Venice: From Tradition to Individualism*. Londres, Laurence King Publishing.

NIETO, V. y CHECA, F. (1980): *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid, Istmo.

NIETO, V. (1996): *El arte del Renacimiento*. Madrid, Historia 16.

NIETO, V. Y CÁMARA, A. (1992), *El arte colonial en Iberoamérica*. Madrid, Historia 16.

NIETO, V., MORALES, A. J., CHECA, F. (1989): *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*. Madrid, Cátedra.

PALACIOS, J.C. (1990): *Traza y cortes de cantería en el Renacimiento español*. Madrid, Ministerio de Cultura.

PANOFSKY, E. (1972): *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial 1972 (última reedición de 2001).

PANOFSKY, E. (1979): *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza.

PANOFSKY, E. (1977): *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra.

PANOFSKY, E. (1995): *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets editores.

PANOFSKY, E. (1998): *Los primitivos flamencos*. Madrid, Cátedra.

PANOFSKY, E. (1994): *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza.

PANOFSKY, E. (2005): *Vida y obra de Alberto Durero*. Madrid, Alianza.

PAOLETTI, J. T. y RADKE, G. M. (2002): *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid, Akal.

PAOLETTI, J. T. (2015): *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*. Cambridge, Cambridge University Press.

PATER, W. H. (1873): *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Edición moderna en Londres, The Fontana Library, 1961.

PAYNE, A. (1999): *The architectural treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*. Cambridge University Press.

PAYNE, A. ed. (2015): *Vision and its instruments. Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*. The Pennsylvania State University Press.

PAYNE, A. (2016): *L'architecture parmi les arts. Materialité, transferts et travail artistique dans l'Italie de la Renaissance*. París, Louvre éditions, La Chaire du Louvre.

PEREDA, F. (2000): *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

PEREDA, F. (2007): *Las imágenes de la discordia. Políticas y poéticas de la imagen en la España del 400*. Madrid, Marcial Pons.

PLAZA, C. (2016): *Españoles en la corte de los Medici. Arquitectura y política en tiempos de Cosimo I*. Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica.

POMMIER, E. (2007): *Comment l'art deviene l'Art dans l'Italie de la Renaissance*. París, Gallimard.

PON, L. (2004): *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: copying and the Italian Renaissance print*. New Haven, Yale University Press, 2004.

POPE-HENNESSY, J. (1985): *El retrato en el Renacimiento*. Madrid, Akal.

POPE-HENNESY, J. (1984): *La escultura italiana del Renacimiento*, Madrid, 1984.

PORTER, R. y TEICH, M., eds. (1992): *The Renaissance in National Context*. Cambridge, Cambridge University Press.

POTIÉ, P. (1996): *Philibert de l'Orme. Figures de la pensé constructive*. Marseille, Editions Parenthèses.

PUPPI, L. (1986): *Michele Sanmicheli architetto. Opera completa*. Viterbo, Caliban Editrice.

RABASA DÍAZ, E. (2000): *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Madrid, Akal.

REDONDO CANTERA, M. J. (1987): *El sepulcro en España en el siglo XVI*. Madrid, Ministerio de Cultura.

REISS, S. E. y WILKINS, D. G. (2001): *Beyond Isabella. Secular women patrons of art in Renaissance Italy*. Kirksville, Missouri, Truman State University Press.

RENSSELAER, W. L. (1982): *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*. Madrid, Cátedra.

RICHARDSON, C. M., WOODS, K. W. y FRANKLIN, M. W., eds. (2007): *Renaissance Art reconsidered*. Oxford, Blackwell Publications.

RICHARDSON, T. (2011): *Pieter Bruegel the Elder: Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*. Aldershot, Ashgate.

RIVERA BLANCO, J. (1984): *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1991): "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Teoría e Historia del Arte*, UAM, vol. VIII, pp. 43-52.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2002): *La arquitectura de los jesuitas*. Madrid, Edilupa.

RODRÍGUEZ ORTEGA, N. y TAÍN GUZMÁN, M. eds. (2015): *Teoría y literatura artística en España*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ROGERS, M., ed. (2000): *Fashioning identities in Renaissance Art*. Aldershot, Ashgate.

ROSENTHAL, E.E. (1958): "The Image of Roman Architecture in Renaissance Spain". *Gazette des Beaux –Arts*, 52, pp. 329-346.

ROSENTHAL, E. E. (1988): *El palacio de Carlos V en Granada*. Madrid, Alianza (primera ed. de 1985).

ROSENTHAL, E.E. (1990): *La catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, Alianza (primera ed. de 1961).

ROWSE, A. L. (1972): *The Elizabethan Renaissance. The cultural achievement*. Chicago, Ivan R. Dee.

RUBIN, P. (1995): *Vasari: Art and History*. New Haven, Yale University Press.

RUIZ SOUZA, J. C. (2014): "Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero". *Anales de Historia del Arte*, 24, pp. 497-516.

RUIZ, L., ed. (2015): Catálogo de la exposición *El Divino Morales*. Madrid, Museo del Prado.

RUSSO, A., WOLF, G. y FANE, D. (2015): *Images Take Flight. Feather Art in Mexico and Europe 1400-1700*. The University of Chicago Press-Hirmer Publishers.

SCHLOSSER, J. Von (1986): *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid, Cátedra.

SCHLOSSER, J. Von (1988): *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid, Cátedra.

SEBASTIÁN, S., GARCÍA GAINZA, C. y BUENDÍA, R. (1980): *Historia del Arte Hispánico III. El Renacimiento*. Madrid, Alhambra.

SEBASTIAN, S. (1978): *Arte y Humanismo*. Madrid, Cátedra.

SERRA DESFILIS, A. (2006): "El Colegio de España en Bolonia y la arquitectura universitaria del primer Renacimiento en Italia y España". En J. L. COLOMER y A. SERRA DESFILIS, eds. *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, pp. 17-30.

SERRAO, V. (2002): *O Renascimento e o Maneirismo. História da Arte em Portugal*. Lisboa, Presença.

SERRERA, J. M. (1990): *Catálogo de la exposición Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid, Museo del Prado.

SEZNEC, J. (1983): *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Taurus.

SHEARMAN, J. (1984): *Manierismo*. Bilbao, Xarait.

SHEARMAN, J. (1992): *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. Princeton, Princeton University Press.

SHRIMPLIN, V. (2000): *Sun Symbolism and Cosmology in Michelangelo's "Last Judgment"*. Kirksville, Missouri, Truman State University Press.

SILVA, P. (1998): *Pedro Berruguete*. Valladolid, Junta de Castilla y León.

SILVA, P., ed. (2016): Catálogo de la exposición *El Bosco*. Madrid, Museo del Prado.

SUÁREZ QUEVEDO, D. (1989): *Renacimiento y Manierismo en Europa*. Madrid, Historia 16.

SULLIVAN, M. (1994): *Bruegel's Peasants: Art and Audience in the Northern Renaissance*. Nueva York, Cambridge University Press.

TAFURI, M. (1992): *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*. Torino, Einaudi (trad, española, Madrid, Cátedra, 1995).

TATARKIEWICZ, W. (1987): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Madrid, Alianza.

TEMPLE, N. (2011): *Renovatio urbis. Architecture, urbanism and ceremony in the Rome of Julius II*. London and New York, Routledge.

TER KUILE, E.H. (1981): *Arte y arquitectura en Holanda, 1500-1700*. Madrid, Cátedra.

THOMAS, A. (1995): *The painter's practice in Renaissance Tuscany*. Cambridge, Cambridge University Press.

THOMSON, D. (1993): *Renaissance architecture. Critics, Patrons, Luxury*. Manchester y Nueva York.

TINAGLI, P. (1997): *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation and Identity*. Nueva York, St. Martin's Press.

TOLNAY, C. de (2008): *Miguel Ángel: escultor, pintor y arquitecto*. Madrid, Alianza.

TREVOR-ROPER, H. (1976): *Princes and Artists. Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts 1517-1633*. Londres, Thames and Hudson.

TUTTLE, R.J., ADORNI, B., FROMMEL, CH. L., THOENES, CH., eds. (2002): *Jacopo Barozzi da Vignola*. Milano, Electa.

URQUÍZAR, A. (2007): *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons.

URQUÍZAR, A. (2001): *El Renacimiento en la periferia. La traducción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Córdoba, Universidad de Córdoba.

URQUÍZAR, A. y CÁMARA, A., eds. (2015): *El modelo veneciano en la pintura occidental*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.

URREA, J., ed. (1994): Catálogo de la exposición *Los Leoni, 1509-1608: escultores italianos al servicio corte España*. Madrid, Museo del Prado.

VERDON, T. y HENDERSON, J. (1990): *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*. Syracuse, Nueva York, Syracuse University Press.

VICENTE MAROTO, I., ESTEBAN PIÑEIRO, M. (2006): *Aspectos de la ciencia aplicada en la España del Siglo de Oro*. Salamanca, Junta de Castilla y León.

VVAA (1996): *Palacios Reales en España. Historia y arquitectura de la magnificencia*. Madrid, Fundación Argentaria-Visor.

VVAA (1997): *Rudolf II and Praga. The Court and the City*. Thames and Hudson, Skira.

WACKERNAGEL, M. (1997): *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*. Madrid, Akal.

WARBURG, A. (2005): *El Renacimiento del paganismo*. Madrid, Alianza.

WATERHOUSE, E. (1994): *Pintura en Gran Bretaña, 1530-1790*. Madrid, Cátedra.

WELCH, E. S. (1997): *Art and Society in Italy 1350-1500*. Oxford, Oxford University Press.

WELCH, E. S. (2009): *De compras en el Renacimiento*. Valencia, Universidad de Valencia.

WHITE, J. (1994): *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid, Alianza.

WILDE, J. (1988): *La pintura veneciana. De Bellini a Tiziano*. Madrid, Nerea.

WILKINSON ZERNER, C. (1996): *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*. Madrid, Akal.

WILKINSON ZERNER, C. (2014): "Living Arrangements of the Spanish Habsburgs from Charles V to Philip IV". En CHATENET, M. y DE JONGE, K., eds., *Le prince, la princesse et leur logis. Manières d'habiter dans l'élite aristocratique européenne (1400-1700)*. París, Picard, pp. 125-140.

WIND, E. (1971): *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona, Barral Editores.

WIND, E. (Elizabeth Sears, ed., 2000), *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, Oxford, Oxford University Press.

WITTKOWER, R. (1973): *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

WITTKOWER, R. y M. (1968): *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*. Madrid, Cátedra, 2015.

WOOD, C. S. (2008): *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*. Chicago, University of Chicago Press.

YARZA LUACES, J. (1993): *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, Nerea.

YARZA LUAZES, J. (2003): *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*. Madrid, Ediciones El Viso.

ZALAMA, M. A. (2010): *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*. Valladolid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, Diputación de Valladolid ZALAMA, M. A. (2016): *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías*. Madrid, Cátedra.

ZALAMA, M. A. (2016): *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías*. Madrid, Cátedra.

ZERNER, H. (2002): *Renaissance Art in France. The invention of Classicism*. París, Flammarion.

LOS CONTENIDOS DE ESTE LIBRO PUEDEN SER
REPRODUCIDOS EN TODO O EN PARTE, SIEMPRE
Y CUANDO SE CITE LA FUENTE Y SE HAGA CON
FINES ACADÉMICOS, Y NO COMERCIALES

ISBN-13: 978-84-9961-267-6